



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

JONAS KARLOS DE SOUZA FEITOZA

DANÇAS DE SALÃO:
OS CORPOS IGUAIS EM SEUS PROPÓSITOS E DIFERENTES EM SUAS
EXPERIÊNCIAS

Salvador
2011

JONAS KARLOS DE SOUZA FEITOZA

**DANÇAS DE SALÃO:
OS CORPOS IGUAIS EM SEUS PROPÓSITOS E DIFERENTES EM SUAS
EXPERIÊNCIAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Dança.

Orientação: Professora Doutora Lenira Rengel.

Salvador
2011

JONAS KARLOS DE SOUZA FEITOZA

**DANÇA DE SALÃO:
OS CORPOS IGUAIS EM SEUS PROPÓSITOS E DIFERENTES EM SUAS
EXPERIÊNCIAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Dança, e aprovada pela seguinte banca examinadora:

Lenira Peral Rengel - Orientadora
Doutora em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Fátima Daltro de Castro Correia
Doutora em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Rosana van Langendonck Augusto
Doutora em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica São Paulo.
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP)

Salvador, 14 de dezembro de 2011.

À
Alzira, mãe querida, e ao meu pai João, pela educação e apoio para eu seguir os
meus objetivos. Jocélia, minha parceira de dança, pela amizade e compreensão.
Flávio pela dedicação e companheirismo. Helena e Gercilene, meus pais por
consideração, pelos conselhos e incentivo.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Lenira Rengel, pela sua dedicada orientação, pelos múltiplos conhecimentos e amadurecimento intelectual e artístico, pela generosidade, paciência, exemplo de compartilhamento e ética e, sobretudo, pela amizade.

Aos meus alunos e ex-alunos pelas experiências compartilhadas que me proporcionaram e me proporcionam o crescimento profissional e pessoal.

Ao Programa de Pós-graduação em Dança (PPG-Dança) e à Escola de Dança da UFBA pelo ambiente de produção de conhecimento.

Aos professores e funcionários da Escola de Dança/UFBA em especial Isabelle Cordeiro, David Iannitelli, pela sempre disponibilidade para com as minhas inquietações.

A todos os colegas do mestrado, em especial Jaqueline, Juliana, Bárbara, Marcelo, pelos estudos conjuntos e companheirismo.

Aos amigos Valdenir, Emanuel, Tom, Deuci, Rosália, Jocélia e Flavio que pacientemente compreenderam minha ausência.

À minha tia Carminha pelo acolhimento fraterno e acompanhamento da minha trajetória profissional.

A todos os meus professores de danças de salão em especial a Pedro e Luiza, André e Fernanda, que a partir de suas aulas desenvolvi inquietações para se chegar a essa pesquisa.

RESUMO

O termo conduzir nas danças de salão, comumente, tem sido compreendido como uma ação que parte exclusivamente de um corpo, de modo geral o masculino, para que essas danças aconteçam. A nomenclatura usada contribui para um entendimento dicotômico de corpo, ao criar cisões como: sujeito e objeto; corpo ativo e passivo; corpo autônomo e heterônomo. A pesquisa aborda a problemática da condução corporal e o entendimento dos processos corpóreos nas danças de salão a partir da associação teórica entre dois principais referenciais: os sistemas intencionais propostos por Daniel Dennett (1997) e a noção de intencionalidade em Searle (2002, 2010). Os estudos da filosofia da mente, segundo Teixeira (2000) contribuem para argumentar factualmente a existência de propósitos de ações mútuas em ambos os corpos que dançam. Essa articulação teórica permite contradizer o entendimento de que os movimentos produzidos pelo par dançante partem exclusivamente de um corpo e, por isso se propõe como inovadora no tema. O rompimento desse paradigma dominante (SANTOS, 2005) possibilita a reflexão de que as danças de salão ocorrem por uma ação mútua de cooperação. Essa proposta contribui para uma equidade corporal, mesmo que não simétrica, no processo educacional e artístico das danças de salão por apresentar as noções de *cocondução* e *corpohomólogo*, tendo como hipótese a existência de uma intenção mútua dos corpos nessa dança. A abordagem metodológica da pesquisa é de caráter qualitativo (FLICK, 2009), utilizando como referência a pesquisa exploratória (GIL, 2002). Vale ressaltar que os argumentos apresentados abrangem todos os ritmos das danças de salão, pois entendemos que os processos corporais e a ação de cocondução acontecem reciprocamente nesses corpos, independente da dança que se faz, ou a sexualidade do corpo da pessoa que dança. Assim, por tratar de um estudo escasso na literatura de dança, este trabalho busca colaborar com uma lacuna existente no que concerne aos modos de compreendermos a ação de cooperação entre dois corpos nas danças de salão.

Palavras chave: Danças de salão. Cocondução. Intencionalidade. Corpohomólogo. Dicotomia.

ABSTRACT

The term “leading” in ballroom dancing has commonly been comprehended as an action taken exclusively by one body, generally the male body, for these dances to happen. The nomenclature used contributes to a dichotomic comprehension of the body by creating divisions as: subject and object, active and passive body, autonomous and heteronymous body. The research approaches the issue of body leading and the comprehension of the body processes in ballroom dancing from a theoretical association between two main frames of references: the intentional stances proposed by Daniel Dennett (1997) and the notion of intentionality in Searle (2002, 2010). The studies of philosophy of mind, according to Teixeira (2000) contribute to content factually that it exists purposes of mutual actions in both dancing bodies. This theoretical articulation permits us to contradict the comprehension that the movements produced by the dancing couple start exclusively from one body, thus proposing with this affirmation an innovator view over the subject. The disruption of this dominant paradigm (SANTOS, 2005) enables a reflection that the ballroom dances occur by a mutual action of cooperation. This proposal contributes to a body equity, even if not symmetrical, on the educational and artistic process by presenting the notions of co-leading and homologous body having as hypothesis the existence of a mutual intention of the bodies in this dance. The research’s methodological approach is of a qualitative character (FLICK, 2009), utilizing as a reference the exploratory search (GIL, 2002). It might be fruitful to highlight that the arguments shown include all the ballroom dancing rhythms, because we understand the body processes and the co-leading action happen reciprocally on these bodies independently of the dance performed or the sexuality of the dancer’s body. Therefore, because this is a scarcely worked subject in the dance literature, this study intends to cooperate in an existent gap concerning the way we understand the cooperation action between two bodies in ballroom dancing.

Keywords: Ballroom dancing. Co-leading. Intentionality. Homologous body. Dichotomy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Apresentação de Tango	19
Figura 2 – Apresentação de Valsa	19
Figura 3 - Milonga gay	26
Figura 4 - Prática de tango gay	27
Figura 5 – Modelo de parâmetro da comunicação	29
Figura 6 - Passo frente e trás (usado em diversos ritmos das danças de salão)	40
Figura 7 – Prática de dança de salão	41
Figura 8 - Sequência de passos aplicados nas danças de salão	43
Figura 9 - Passo Tesoura (Samba de Gafieira)	49
Figura 10 - Grupo de bailarinas no centro do palco	53
Figura 11 - Pata dianteira de um equino, braço humano, nadadeira peitoral de um mamífero e asa de uma ave: homologias	54
Figura 12 - Homologias nos membros anteriores de diferentes vertebrados	55
Figura 13 – Aula de dança de salão	59
Figura 14 – Baile	61
Figura 15 - Mimulus Cia. De Dança – Espetáculo: De Carne e Osso. Foto: Guto Muniz	62
Figura 16 - Mimulus Cia. De Dança – Espetáculo: Por Um Fio. Foto: Guto Muniz	63
Figura 17 - Grupo Corpo – Espetáculo: Lecuona. Foto: José Luiz Pederneiras	64
Figura 18 - Grupo Corpo – Espetáculo: Lecuona. Fotos: José Luiz Pederneiras	64
Figura 19 – Apresentação de tango	66

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 DANÇAS DE SALÃO: CONFIGURAÇÃO DE UM PARADIGMA	14
2.1 FATOS HISTÓRICOS COEVOLUTIVOS	14
2.2 ETIQUETA CLASSIFICATÓRIA	18
2.3 A CRISE DO PARADIGMA DOMINANTE: CONDUÇÃO	23
3 SISTEMAS INTENCIONAIS E AS DANÇAS DE SALÃO	37
3.1 POSTURA INTENCIONAL DO CORPO NA DANÇA	39
3.2 INTENCIONALIDADE NA <i>COCONDUÇÃO</i>	44
3.3 <i>CORPOHOMÓLOGO</i> A PARTIR DA INTENCIONALIDADE COLETIVA	51
4 COCONDUÇÃO E CORPOHOMÓLOGO NA CENA ARTÍSTICA E NA CENA DO ENSINO/APRENDIZAGEM	58
4.1 DANÇAS DE SALÃO: ASPECTOS COGNITIVOS EDUCACIONAIS	67
4.2 METÁFORAS NAS DANÇAS DE SALÃO: COMPREENSÕES DICOTÔMICAS E DUALISTAS DE CORPO	69
4.3 CONSIDERAÇÕES: <i>COCONDUÇÃO</i> E <i>CORPOHOMÓLOGO</i> , PROPOSIÇÕES EMANICIPATÓRIAS PARA O CORPO	75
REFERÊNCIAS	79

1 INTRODUÇÃO

O termo conduzir nas danças de salão tem sido entendido como uma ação na qual um corpo tem o domínio sobre outro no acontecimento da dança. O argumento que se apresenta é que esse entendimento não se coaduna com pesquisas e descobertas das ciências cognitivas, as quais são formadas – por isso o termo “ciências” no plural e “cognitivas” também no plural – por variadas áreas do conhecimento, como a Biologia, a Antropologia, a Filosofia, por exemplo, e que têm os corpos como assunto de investigação. O conjunto de saberes que formam as ciências cognitivas aborda temas fundamentais para a compreensão de corpo e, em sendo a dança - no caso desta investigação, a dança de salão - um saber que atua com os corpos, argumenta-se aqui que se faz mister um estudo aprofundado para que se reconheça a manutenção inapropriada aos modos de operar dos corpos em relação a uma ação de movimento e dança que só acontece em dupla.

Essa dissertação pretende propor uma revisão do termo conduzir, que possibilite o esclarecimento das ações cooperativas que acontecem em ambos os corpos. Problematizar em que medida um corpo é conduzido por outro nas danças de salão, questionando essa premissa a partir da existência de intenções mútuas entre os pares que dançam e, com isso, proporcionar um olhar mais amplo e mais complexo sobre o corpo e a dança.

Pertinente salientar que as imagens inseridas ao longo da dissertação extrapolam a função apenas ilustrativa, o intuito é que elas operem como textos complementares da pesquisa.

Em decorrência da proposição de revisão do conceito de condução, para esse trabalho se faz necessário a criação de neologismos, tais como, os conceitos de *cocondução* e *corpohomólogo* como probabilidades viáveis de comprovação da hipótese dessa pesquisa. Não se propõe, de maneira óbvia, apenas uma junção de palavras, mas sim a implantação de conceitos que emergem com a necessidade de atribuir novas compreensões sobre os processos cognitivos do corpo nas danças de salão.

O conceito de *cocondução* utilizado aqui deve ser compreendido como **uma igualdade de propósitos**, ou seja, as ações de ambos os corpos, mesmo com suas singularidades e distinções, objetivam a realização da dança (a dois). Para uma melhor compreensão dos processos cooperativos que ocorrem no corpo nas

danças de salão, proponho a noção de *corpohomólogo* conjuntamente com o de *cocondução* como uma complementação para a formulação da hipótese de que quando dois corpos estão dançando juntos há uma cooperatividade em ambos para a ação da dança.

Na biologia, a homologia se refere a algumas espécies que possuem órgãos estruturalmente semelhantes, podendo estar adaptadas com formas diferentes em diferentes espécies (DARWIN, 2009). Como exemplo, temos a pata do cavalo que serve para andar e a asa do morcego para voar, ambas possuem estruturas ósseas semelhantes e funções diferentes.

O deslocamento¹ desse conceito da biologia é no sentido de cooperação de ações do movimento para uma dança em comum, ou seja, no sentido de equidade e não de homogeneidade. Em outro campo do saber, como na educação, por exemplo, o termo é utilizado como homologia de processos, na qual o fundamento é a adoção de semelhança na estrutura e nas etapas que compõem o processo formativo dos educadores e da prática pedagógica, que desenvolvem junto às crianças e aos adolescentes.

O título desse trabalho faz referência à nomeação dada a um projeto político pedagógico desenvolvido em 2008 através da Fundação de Sistema de Crédito Cooperativo (Sicredi) na cidade de Porto Alegre – RS. Esse projeto foi realizado em uma parceria com o Ministério de Educação e Cultura, intitulado “Os sujeitos: iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências”. Esse assunto será discutido no segundo capítulo dessa dissertação. Portanto, o trabalho será composto de três capítulos, o primeiro faz um levantamento histórico coevolutivo com a pretensão de se compreender melhor a configuração dessa dança. Apresentaremos o conceito de paradigma dominante (SANTOS, 2010), fazendo uma análise a partir dos estudos entre natureza/cultura (DAWKINS, 2007), relacionados à construção social e cultural dessa modalidade de dança (RIED, 2003), conjecturando possibilidades que levaram à formação do paradigma das

¹ Segundo Rengel (2007, p.24-25), o deslocamento de um conceito de uma teoria para outra, ou outras, ocorre porque há uma coevolução entre as teorias. O deslocamento longe de ser, simplesmente, mudar de um lugar para outro, é um processo de relações, analogias, coemergências mútuas, estudos e pesquisas afins, “incentiva os conceitos e as teorias desenvolvidas localmente a emigrarem para outros lugares cognitivos, de modo a poderem ser utilizados fora de seu contexto de origem” (SANTOS, 2005, p.77 apud RENGEL, 2007).

danças em pares. Questionaremos em que medida um corpo poderia determinar outro a executar as movimentações desejadas pelo corpo “proponente”, no caso o corpo masculino, que, aparentemente, iniciou a condução.

Necessário entender que os corpos nas danças de salão - sem, obviamente, se desvencilharem de suas singularidades - atuam com um propósito em comum na produção de movimentos dessa dança a dois; importa menos saber quem iniciou, visivelmente, isto é, a olho nu, a condução, mas ratificar esta ação como uma relação de propósitos intencionais, ou seja, de *cocondução*.

Em relação às questões de gênero, serão discutidas ações de professores em danças de salão que começaram a refletir sobre essas regulamentações e se interessaram por uma possível inversão de papéis sexuais na condução. A partir dessa atitude, serão levantadas conjecturas sobre essa iniciativa que apenas possibilita uma democratização em relação às funções de gênero nas danças de salão, entretanto não contribui para um maior entendimento das ações corporais que ocorrem enquanto se dança em dupla. Essa pesquisa não propõe uma inversão de condução, por entender que essa ação acontece nos corpos de maneira recíproca e simultânea.

Com o intuito de compreender a hegemonia nessa prática, citarei algumas características que servem como base para o esclarecimento da concepção do modelo dominante. Essas características serão apontadas a partir: da falta de compreensão das percepções do corpo (GODARD, 1995; SCHIFFMAN, 2005); do modo como as coisas são classificadas por métodos instrutivos (SENNETT, 2009) e do referencial tradicional de comunicação: o corpo não é visto como mídia² de si mesmo, ele apenas transmite e recebe informações. A teoria do corpomídia de Katz e Greiner (2002) refuta esse entendimento de comunicação, argumentando sobre um fluxo permanente com trocas e acordos contínuos, de informações entre o corpo e o ambiente.

O segundo capítulo desenvolverá as noções de *cocondução* juntamente com o de *corpohomólogo*. Apresentaremos a hipótese que nas danças de salão, quando dois corpos estão dançando juntos, há uma intencionalidade (SEARLE, 2002) de ambos para realizar os passos da dança, um sistema de intenções

² O conceito de mídia empregado na teoria corpomídia pelas pesquisadoras do corpo e da comunicação Christine Greiner e Helena Katz não trata a mídia como meio de transmissão, mas sim como estados de coleções das inúmeras informações que constitui o corpo, rejeitando o modelo computacional de comunicação.

(DENNETT, 1997) que se coconduzem para que o movimento aconteça. Essa proposta cria oportunidades de entender a estrutura dos corpos nessa dança, imbricada em questões de cooperatividade que condizem com uma homologia nas ações dos corpos, ou seja, que se configura em uma compreensão de *corpohomólogo*.

Os sistemas intencionais permitem interpretar o comportamento de pessoas, animais e até artefatos como possuidores de racionalidade, selecionando suas escolhas de ação por uma consideração de crenças e desejos. A proposição de Dennett (1997) é o que adotamos diariamente em relação a alguma coisa no nosso cotidiano, para predizer ou de certa forma explicar as ações e movimentos do sujeito. Searle (2010), ao contrário de Daniel Dennett, argumenta que apenas alguns estados mentais têm intencionalidade. Essa atitude pode ser entendida como direcionalidade, salientando que o pretender e a intenção de fazer algo, como Searle (2010) afirma, são apenas uma forma de intencionalidade, por isso não podem ser comparadas como algo apenas consciente.

Com intuito de esclarecer melhor as questões que serão levantadas sobre a filosofia da mente, e de fazer uma relação entre os sistemas intencionais (DENNETT, 1997) e a teoria da intencionalidade (SEARLE, 2010) são utilizadas arguições do filósofo cognitivista João de Fernandes Teixeira (2000). A partir dessa discussão teórica, podemos compreender a *cocondução*, ou seja, a cooperação não como uma questão simétrica, ou medida das qualidades e/ou quantidades de ações de movimento nesta dança, mas como *corpohomólogo*, entendendo que as diferentes ações do corpo em relação aos diversos ritmos que compõem a prática a dois se coadunam.

A partir dos argumentos apresentados, esse capítulo apresenta que é possível predizer as ações corporais entre os pares que dançam; há uma intencionalidade consciente e/ou inconsciente de ambos os corpos em cooperar para que os movimentos, os passos específicos das danças de salão, aconteçam. A abordagem do conceito de “intencionalidade” entendida como direcionalidade a partir de Searle (2010) e dos “sistemas intencionais”, a partir de Daniel Dennett (1997) torna-se o referencial principal desta dissertação.

O terceiro capítulo abrangerá as questões de como as noções de *cocondução* e *corpohomólogo* poderão refutar a compreensão dualista nos modos de operar o corpo. Fez-se necessário um estudo da utilização das metáforas

(LAKOFF & JOHNSON, 2002) nos processos de ensino/aprendizagem e nos processos artísticos. Com isso, será argumentado que não há comunicação que não utilize metáforas, sejam elas linguísticas ou gestuais. Necessário entender que metáforas não são apenas figuras de linguagens verbais. Atuam constantemente nas culturas e nos corpos, mesmo que de modos diversos. Há, portanto, um modo de operar do corpo que é o “procedimento metafórico” (RENGEL, 2007). Esse estudo possibilita entendermos uma atuação nas danças de salão de maneira não dualista (CHURCHLAND, 2004). Entender como metáforas – corpo ativo e corpo passivo, corpo dominador e corpo dominado, corpo sujeito e corpo objeto – operam sensório-motoramente na nossa estrutura é oportunizar o desenvolvimento de competências cognitivas e uma atitude crítica em relação às codificações mecanicistas e dicotômicas em que as danças em pares se estruturaram, a partir de construções sociais e culturais. Com referência em Setenta (2008), a partir de seus estudos da teoria dos atos de fala de Austin, utilizamos com maior ênfase o conceito de fazer-dizer da autora. Temos em vista que as palavras propõem um modo de agir *do corpo e no corpo*, portanto, essa noção possibilita entendermos que dos modos de fala do corpo que dança a dois, independente de qual seja a fala proferida, na cena artística ou na cena educativa, é possível compreendermos a existência de uma ação de movimento conjunta.

A presente dissertação se coloca como uma contribuição para o processo educacional e artístico das danças de salão, ao levantar questionamentos, argumentações e propondo fatos – a partir de referencial teórico consistente e atualizado – de que existe um sistema de ações intencionais, uma intencionalidade atuando em cooperatividade para um objetivo em comum, de acordo com revisão bibliográfica minuciosa junto a pesquisas já desenvolvidas e as que estão em andamento, as quais são inteiramente voltadas aos modos do corpo agir nas danças de salão. Este trabalho traz uma proposição de avanço no estado da arte das pesquisas nesse campo, já que traz uma argumentação inovadora com relação a um par que age em *cocondução*, configurando-se em um *corpohomólogo*.

Importante ressaltar que estudos da percepção são feitos por especialistas, todavia no que concerne ao grau de pertinência e de possibilidade de estudos e compreensão para esta investigação, aspectos dos processos de percepção aqui serão abordados, obviamente, com referência na grade teórica.

2 DANÇAS DE SALÃO: CONFIGURAÇÃO DE UM PARADIGMA

Os protagonistas do novo paradigma conduzem uma luta apaixonada contra todas as formas de dogmatismo e de autoridade (SANTOS, 2005, p.24).

2.1 FATOS HISTÓRICOS COEVOLUTIVOS

A hegemonia que consolidou o conhecimento científico, segundo Santos (2010), herdou um modelo de racionalidade a partir do século XVI vislumbrando uma única forma de conhecimento verdadeiro, decorrente de seus próprios princípios epistemológicos e metodológicos. O modelo desse paradigma é pautado pelo mecanicismo, onde o mundo é visto através de uma causalidade linear. Todo conhecimento aprofundado e intransigente é de observações e experimentações a partir dos pressupostos matemáticos, ocasionando condições de remeter o conhecer a significações de quantificar.

O que não é quantificável é cientificamente irrelevante. Em segundo lugar, o método científico assenta na redução da complexidade. O mundo é complicado e a mente humana não pode compreender completamente. Conhecer significa dividir e classificar para depois poder determinar relações sistemáticas entre o que se separou. (SANTOS, 2010, p.28).

Como a dança não está apartada de ocorrências no mundo, esse determinismo da ciência moderna também é modelo de referência dos padrões que configuraram as danças de salão. O modo hegemônico de um corpo sobre outro, implicado em questões naturais e sociais, negligencia qualquer outra forma de conhecimento que não esteja pautada no entendimento consolidado de que o homem conduz a mulher nessa dança. Essa referência desconhece diferenças que ocorrem no processo da dança, ou seja, na ação de relação dos corpos, por se aterem a um único padrão de informação.

Factualmente observamos a existência de inúmeras diferenças culturais, sociais e corporais no mundo. A distinção decorre de vários fatores, entre esses, de processos coevolutivos³ entre natureza e cultura. E essas diferenças compreendidas

³ Segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2010), esse termo significa: evolução interdependente de duas espécies, em decorrência das importantes relações existentes entre ambas.

de maneira somatória são necessárias para o desenvolvimento. As danças de salão indubitavelmente compartilharam de ações continuadas desse percurso evolutivo em consonância com as diferenças de papel sexual e da função social. Nesse sentido sabemos que as danças em geral, acompanhando a evolução da humanidade, enveredaram-se pelas manifestações culturais de cada época.

Pesquisadores argumentam que a dança a dois também evoluiu a ponto de, hoje, em diversas culturas existentes no mundo, casais terem a liberdade de se tocarem. Bettina Ried (2003) comenta que na época da Idade Média e no Renascimento, principalmente nas cortes, é que foi se estruturando uma codificação para o ensinamento das danças. Começaram, com isso, os primeiros professores de dança e etiqueta a educar os jovens para o seu grupo social.

De acordo com Ried (2003), em 1929 foi realizada na Inglaterra uma conferência com professores e dançarinos ingleses, para criar mudanças nas danças de salão, que deram origem à padronização de passos, técnica, posturas e critérios de avaliação, baseados em harmonia, naturalidade e fluência dos movimentos.

Durante o processo evolutivo das danças sociais, a atuação dos homens diferenciou-se cada vez mais das mulheres, espelhando freqüentemente a imagem que se faz na época do papel do homem e da mulher. O homem reverencia, corteja e protege a mulher, enquanto que ela se mostra mais passiva e receptiva, mostrando às vezes sinais mais ou menos sutis de sedução. (RIED, 2003, p.9).

Bettina Ried argumenta que essa visão se propagou na maioria das culturas, na qual o homem tomava as decisões. Percebemos que a codificação que se convencionou contribuiu para reforçar o modelo de predominância da figura masculina sobre a feminina, no sentido de estabelecer que “apenas o cavalheiro conduz a dama”, criando com isso, funções hierárquicas de acordo com o sexo.

Homens não conduzem mais mulheres, mas cavalheiros continuam conduzindo damas. Eu, uma mulher, sou um cavalheiro ao conduzir uma dama, mas não sou um homem conduzindo uma mulher. O uso dos termos “homens” e “mulher”, hoje, pode confundir conceitos e desempenhos dos sexos na sociedade [...] (ZAMONER, 2005, p.70).

Para Zamoner (2005) a utilização dos termos cavalheiros e damas para as danças de salão tornam-se mais apropriado do que homens e mulheres, por estes

últimos remeterem-se a questões especificamente sociais. Segundo a pesquisadora os termos cavalheiros e damas dizem respeito à época em que essa dança surgiu e, portanto os papéis são bem definidos, quem conduz é o cavalheiro e no caso da dama o seu papel é obedecer à condução.

Zamoner (2005) expõe que atualmente na sociedade homens e mulheres não desempenham mais os mesmo papéis, mas os cavalheiros continuam a conduzir as damas, ou seja, a autora entende que na dança os papéis de condutor e conduzido permanecem, apesar das mudanças sociais nas funções relacionadas ao gênero.

Estudos na área da biologia têm argumentado que as diferenças sexuais nos animais começaram a partir da própria formação da célula sexual.

Parker e outros mostraram como essa assimetria pode ter evoluído a partir de uma condição originalmente isogâmica. Nos tempos em que todas as células sexuais eram intercambiáveis e aproximadamente do mesmo tamanho, haveria algumas que, por acaso, eram um pouco maiores. Sob certos aspectos, um isogameta maior teria uma vantagem sobre outro de tamanho médio, em virtude de propiciar um bom começo ao seu embrião, ao lhe fornecer um grande suprimento inicial de alimento. Pode ser, portanto, que tenha havido uma tendência evolutiva em direção a gametas maiores. (DAWKINS, 2007, p.255).

De acordo com Dawkins (2007), a seleção natural, que proporcionou a evolução das células sexuais isogametas para células gametas, possibilitou também tipos de estratégias, “honestas” e “exploradoras”, que divergiam na divisão de investimento dos genes e de reservas alimentares, ocasionando uma vantagem sobre a outra. A pressão seletiva, das respectivas estratégias, transformou isogametas em o que hoje conhecemos por óvulos e espermatozóides.

É necessário sabermos que os gametas quando se fundem contribuem com o mesmo número de genes, porém os óvulos contêm muito mais reservas de nutrientes, ocasionando um investimento maior da fêmea. E, segundo Dawkins (2007), “como cada espermatozóide é minúsculo, um macho tem condições de produzir muitos milhões deles por dia”. A partir desse fato entendemos que o macho possui muito mais possibilidades de investir em mais cópulas com diferentes fêmeas, conseqüentemente propagando mais os seus genes, não existindo um limite de reprodução de filhos, ação que é limitada à fêmea.

Duas questões são pertinentes em relação à proliferação dos genes entre os animais. Uma trata da “exploração dos parceiros”, na tentativa de induzir um ao outro a investirem mais na criação de filhos. A outra questão diz respeito à diferença de porcentagem na produção de filhos e filhas, ou seja, se um pai produzir mais filhos ele terá espalhado muito mais genes aos seus descendentes. Porém, como comenta Dawkins (2007), se partimos do pressuposto citado anteriormente, de que quando dois isogametas se fundem ambos contribuem com o mesmo número de genes, há a necessidade de um equilíbrio entre a produção de filhos e filhas, como também, a ação de cooperação na criação deles.

Como a estratégia evolutivamente estável é de um investimento igual entre os pais, mesmo diante de tais diferenças e de um “egoísmo-cooperativo”, aponta-se uma atitude de altruísmo necessária entre os animais com a finalidade de propagar o número de genes da espécie. A atitude altruísta é utilizada por Trives (apud DAWKINS, 2007) como “parceria sexual”. O biólogo denominou esse termo para os animais que são “obrigados” a investir igualmente na criação dos filhos, e só assim garantir o bem da espécie.

Percebemos indubitavelmente que as diferenças funcionais ou sexuais sempre existiram no meio animal, não temos como negar. E apesar dessas dissimetrias, estudiosos argumentam a necessidade de cooperação mútua entre o macho e a fêmea durante todo processo evolutivo. No processo de evolução das danças de salão a necessidade de um corpo operar com outro se torna evidente.

O fato de que algumas convicções amplamente disseminadas no passado foram conclusivamente refutadas não significa que devemos rejeitar que as futuras evidências sempre venham a contestar nossas convicções do presente. O grau de vulnerabilidade daquilo em que atualmente acreditamos depende, entre outras coisas, do quanto são fortes as evidências em seu favor (DAWKINS, 2009, p.26).

Segundo Zamoner (2007), as danças de salão são uma das artes que mais se aproximam com a história do sexo. Aponta que a iniciativa do cavalheiro de convidar a dama para dançar se assemelha com a atitude dos machos quando procuram as fêmeas. A bióloga relata que os machos aceitos pela fêmea, em alguns casos, assumem a tarefa de conduzi-las durante o sexo. Aponta um exemplo do ritual de acasalamento de um escorpião, que deposita sua célula reprodutiva (espermatóforo) no chão e em seguida segura a fêmea, conduzindo-a para se

posicionar sobre a célula até ocasionar a penetração em sua genitália. Ainda segundo a autora, as primeiras seleções sexuais basicamente se referiam às questões de força, capacidade de luta e defesa do território, como também à caça e proteção da prole.

As questões levantadas sobre as diferenças sexuais são percebíveis na ambiência natureza/cultura. Ried (2003) expõe que o homem sempre teve a responsabilidade maior, seja com a criação dos filhos, da esposa e no trabalho; então a dança a dois representa até certo ponto esse referencial de valores culturais e sociais.

Conjecturamos que a possível construção do paradigma dominante nas danças de salão foi influenciada e aceita, de certa forma, por essas distinções, umas determinantes biologicamente e outras culturalmente hegemônicas. No entanto, esse modelo começa a sofrer rupturas diante do avanço das ciências, estas possibilitam compreendermos e conhecermos um pouco mais o corpo na sua complexidade.

2.2 ETIQUETA CLASSIFICATÓRIA

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

De modo geral, quando observamos, por exemplo, algum objeto ou passo de dança, procuramos alguma referência que os tornem familiares e contribuam para facilitar a nossa compreensão. É pouco provável que consigamos perceber a composição geral de determinado objeto ou movimento de uma dança sem fazer analogias.

A etiqueta que classificou os passos nas danças de salão, de certa forma, estabeleceu uma hierarquia, deixando bem definidas as movimentações específicas relacionada ao gênero. Na grande maioria dos ritmos das danças de salão as diferenças corporais são percebidas de acordo com o sexo quando se olha um par dançando.



Figura 01: Apresentação de tango.
Fonte: ACADEMIA BOA FORMA, 2010.



Figura 02: Apresentação de valsa.
Fonte: ESSAS & OUTRAS, 2011.

Devemos entender essas diferenças apenas como meio de se combinar os passos da dança. E que a observação incide apenas na configuração do gesto visível, ou seja, há uma forte aparência visual, predominante, de que é apenas o homem quem conduz.

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

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

Ter-se-á dificuldade em entender, apenas observando, os mecanismos que foram acionados no e pelo corpo para a expressividade do gesto em dança, tais como os músculos, o peso empregado no movimento, a emoção em diferentes graus de complexidade: prazer, amor, amizade, volição. Precisamos compreender

que, quando dois corpos dançam as danças de salão, antes mesmo da produção dos passos codificados, inúmeras sutilezas ocorrem nesse processo e que são imprescindíveis para acontecer o diálogo, ou melhor, já são o diálogo. Entendemos que para que aconteça esse diálogo entre os corpos é necessário que ambos atentem para as sutilezas de estados que vivenciam, ou mesmo estarem cientes da pouca consciência que temos desses estados. Porém nossa dificuldade e falta de informações sobre os modos como nossos corpos operam faz com que classifiquemos pelo que já ouvimos falar, ou pelo que não compreendemos quando dançamos e a resposta mais adequada, no caso que tratamos na pesquisa, acaba sendo de que apenas o homem conduz.

Existem inúmeros movimentos ocorrendo em corpo antes de produzirmos o movimento de dança, e mesmo quando estamos imobilizados esses movimentos acontecem. A partir dos argumentos da pesquisadora e professora Rengel (2008, p.20) “É apenas aparentemente, a olho nu, que estamos imóveis. Imagine se tivéssemos aquela visão de raio-x ou de ultrassom, etc. Daria para ver que tudo está se mexendo dentro do corpo, bem como fora.” Assim a autora contribui para esclarecer, a partir de estudos de especialistas, o que muitas pesquisas comprovam, que o movimento não acontece apenas “fora do corpo”.

É relevante afirmar que, para compreendermos a produção de movimentações nas danças de salão, necessitamos entender tipos de percepções, sejam elas visuais, auditivas, entre outras, que se relacionam, a partir das informações sensoriais que são organizadas pelo corpo. (ARNHEIM, 2007).

A sensação, como afirma Schiffman (2005), vai corresponder ao contato entre o organismo e o ambiente, esse contato é codificado como uma experiência direta, ocasionando uma consciência a partir de qualidades dessa experiência. Temos como exemplo as sensações de duro, quente, azul e etc. Logo, os significados, as relações, contexto e memória atribuídos a partir da experiência referem-se à nossa percepção. Para o autor não existe uma distinção entre sensação e percepção, são processos que ocorrem simultaneamente, pois indubitavelmente quando pegamos em um celular sentimos a pressão nos dedos e na palma, também percebemos e reconhecemos que é um objeto que utilizamos para fazer ligações.

Desta forma, a percepção envolve organização, interpretação e atribuição de sentido àquilo que os órgãos sensoriais processam inicialmente. Em resumo, a percepção é o resultado da organização e da integração de sensações que levam a uma consciência dos objetos e dos eventos ambientais. ... a sensação e a percepção são processos unificados e inseparáveis. Geralmente, apenas em condições de controle laboratorial é que se pode originar sensações isoladas, separadas de noções de sentido, contexto, experiência passada e assim por diante. (SCHIFFMAN, 2005, p.02).

No entanto, Schiffman (2005) aponta que a sensação e percepção podem ser induzidas a erros de interpretação. Podemos perceber isso a partir de dois fatores estudados na percepção, são eles: atenção seletiva – a qualquer momento focalizamos apenas um aspecto de tudo que experimentamos; e as ilusões perceptivas – predominância da visão sobre os demais sentidos.

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

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

Em se tratando de entender os processos corporais nas danças em pares através da percepção visual, levantamos as seguintes questões: como seria possível descrever a produção de movimentos nas danças de salão? Como criar meios para

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

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

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

Partindo da argumentação de Sennett (2009) de que a ação física expressa mais do que a classificação, como seria possível criar instruções de fato expressivas para o ensino das danças de salão? Supomos que as mais variadas liberdades de expressões de instruções, nessa área, estimularam a criatividade para o uso de diversos tipos de habilidades específicas no processo do ensino/aprendizagem da dança a dois. Na ausência de uma metodologia padrão e diante da diversidade dos corpos, é perceptível que ocorreram particularidades nos modos de ensino da dança e com isso persuadiu-se diferentes formas de conhecimento entre professores e alunos.

A criação de uma “receita” padrão para o ensino torna-se inviável. O professor precisa tomar o cuidado para as maneiras de utilização de metodologias

que o auxiliarão na instrução expressiva, sabendo que algumas em determinado momento e ambiente podem se tornar mais eficientes que outras. Compreender tipos de orientações expressivas – sejam escritas, faladas e visualizadas – proporciona percebermos a defasagem que pode haver entre a linguagem verbal instrutiva e a movimentação de outras partes do corpo. Vários profissionais em danças de salão têm utilizado um único e exclusivo modo de instrução: o da demonstração.

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

Freqüentemente se espera que o aprendiz absorva a lição do mestre por osmose; a demonstração do mestre apresenta um ato bem-sucedido, e o aprendiz tem de descobrir o que foi que fez a chave girar na fechadura. O aprendizado através da demonstração joga a responsabilidade nos ombros do aprendiz; e também parte do princípio de que é possível a imitação direta. É bem verdade que o processo freqüentemente dá certo, mas com a mesma freqüência falha. (SENNETT, 2009, p. 203).

Argumentamos que o professor tem o papel crucial de criar meios para a construção e questionamentos sobre a utilização de instruções expressivas, para todos os alunos e com especial atenção ao aluno neófito, que pode, a princípio, não ter desenvolvido atenção para entender as interações que acontecem entre um corpo e outro no momento da dança. É necessário que a compreensão do conceito de condução seja expandido para além do entendimento equivocado da ação corporal que acontece na dança. Colaborar para o desenvolvimento da reflexão crítica possibilita desvendar a gama de conhecimentos tácitos que estão vinculados às danças de salão.

2.3A CRISE DO PARADIGMA DOMINANTE: CONDUÇÃO

A primeira observação, que não é trivial quanto parece, é que a identificação dos limites, das insuficiências estruturais do paradigma científico moderno é o resultado do grande avanço no conhecimento que ele propiciou. O aprofundamento do conhecimento permitiu ver a fragilidade dos pilares em que se funda. (SANTOS, 2010, p. 41).

Comumente usamos termos em nossas práticas artísticas, educacionais e cotidianas que podem contribuir para um desvirtuamento do que de fato esses termos significam. A nomenclatura usada por profissionais, sejam eles professores, alunos, dançarinos e apreciadores das danças de salão, é carregada de signos que colocam o corpo na condição de objeto. De acordo com definições para o termo *conduzir* apresentadas no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009), pode-se afirmar que há margem a erros de interpretação sobre o que acontece quando dois corpos dançam juntos, e, no caso específico, nas danças de salão. Há várias acepções do termo, mas observemos as três primeiras do dicionário:

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

Se procurarmos o termo *conduzir* em dicionários, perceberemos o quanto a definição direciona para um mau emprego da palavra. Essas acepções na dança podem, inicialmente, suscitar um cuidado ou uma preocupação com o outro, porém têm imbricação com relações de comando. Portanto, uma ação em que um corpo manda e o outro obedece. Onde coloca a mulher na condição de corpo instrumento e conseqüentemente um corpo submisso.

É comum ouvirmos de várias pessoas nas danças de salão que a atitude da mulher nessa relação da dança a dois é de uma aparente submissão. Os argumentos induzem que mesmo a função restringindo-se apenas a proporcionar qualidade, sentimento e charme nos movimentos executados, elas têm o poder de resistir à condução do cavalheiro. Será que a atuação desse corpo é apenas resistir à condução e produzir o charme na dança?

De acordo com Arôxa (1999, 2000), “a condução não é só o hábito de dizer qual o passo que deve ser feito. Ela é uma linguagem corporal que indica tudo a outra parte para que haja harmonia”. Apesar de ser comum encontrar a utilização do significado de condução em diversos ambientes, sejam academias, companhias e escolas de dança apenas como estímulo e resposta, atualmente percebe-se uma possibilidade e necessidade de expansão do significado de condução.

A dança a dois pede isso. Ela é mais complexa, pois já se parte do pressuposto que não é apenas seu corpo. É você e o seu par. Portanto, dois corpos que coexistem no movimento em busca da harmonia constante, realizando movimentos que oras desafiam esta qualidade e oras convergem para o equilíbrio.

Se dança é comunicação corporal, então supõe-se que há troca de idéias. Se há esta troca, então os dois falam. Há um proponente e outro que recebe esta proposta e a contrapõe ou acrescenta algo a ela. Isso gera uma nova proposta, que pede uma contraproposta e assim por diante. Assim é que, homem e mulher se revezam nos papéis de condutor e conduzido; ou líder e seguidor. É como uma conversa, uma troca de idéia realmente. (NOGUEIRA, 2009).

Muito se tem discutido que os movimentos produzidos partem da ação do par em um processo dinâmico de comunicação, no entanto observa-se ainda uma contradição, pois muitos trazem o significado como algo que é produzido pelos dois corpos, porém ao mesmo tempo afirmam que o homem é o responsável principal para que a dança aconteça. A contradição é possível de ser entendida na medida em que percebemos a falta de clareza de entender a ação do cavalheiro como apenas um tipo de proposição, pois existem outras proposições que partem também da dama.

Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009), proposição significa um ato, sugestão ou efeito de propor algo. De acordo com essa definição percebemos que nas danças de salão, devido à codificação, é comum o homem propor o movimento codificado⁴ para que a dança aconteça; partindo desse pressuposto compreendemos como a lógica do termo conduzir é empregada, tornando-se uma concepção dominante nas danças a dois.

Sabemos que a mulher vem conseguindo significativas contribuições no processo de democratização, produzindo inovações importantes no campo político, como a criação de conselhos e leis voltadas para o desempenho de políticas públicas, igualdade de gêneros e discriminação contra as mulheres. As danças de salão inseridas nesse contexto promovem reformulações de valores culturais, sociais e sexuais. Podemos observar em práticas de bailes que proporcionam a inversão da condução a mulher iniciar a proposição da dança. A partir dessa lógica de condução é relevante afirmar que há busca mais igualitária na ação do conduzir. Essa atitude

⁴ Por entendermos que estamos produzindo a todo o momento diversos movimentos em corpo, o termo aqui empregado refere-se exclusivamente à nomenclatura de passos assimilados nas aulas de danças de salão.

inova com os padrões estéticos das danças de salão, reconhecendo a mulher como capacitada para as proposições de movimento durante toda a dança.

A partir do entendimento que se tem de condução, há uma relevância em questionarmos: como acontece a inversão nas práticas de dança em que pessoas do mesmo sexo dançam juntas? Na Argentina essa prática é recorrente, existem milongas dedicadas à prática do tango para os gays.



Figura 03: Milonga gay.
Fonte: STATIC..., 2006.

Como é possível que a inversão da condução se desenvolva nesses casos? Nesses bailes os casais quando estão dançando, argumentam os praticantes, têm a liberdade de trocar de condução em determinado momento, ou seja, os pares alternam os papéis de condutor e conduzido.

As atuações desses corpos dançantes na sociedade quebram com os padrões propostos pela hegemonia codificada das danças em pares. Supomos que apesar da prática ser ainda um acontecimento esporádico, a atitude de inversão da condução como também a ação da dança por pessoas do mesmo sexo, aos poucos pode começar a ganhar proporções maiores.

Hardt e Negri (2004) expõem que a produção de subjetividade e do comum pode formar um corpo da multidão, um corpo democrático. Argumentam que um novo poder está nascendo na multidão, um poder que não é referenciado por corpos sociais, mas sim, representado pela carne de multidão, onde essa carne expande o ser social além de órgãos hierárquicos de um corpo político. Essa carne social é remetida a uma monstruosidade. Os autores utilizam metáforas lingüísticas, como a de um vampiro, para exemplificar o que seria o símbolo dessa monstruosidade em uma sociedade que vive no colapso. O vampiro torna-se uma ameaça social, entre

outras coisas pela sua sexualidade excessiva e a forma de seu acasalamento diferir de padrões sociais, que comprometem a reprodução heteronormativa.

Vimos que a carne da multidão produz em comum de uma maneira que é monstruosa e sempre ultrapassa a medida de quaisquer corpos sociais tradicionais, mas essa carne produtiva não cria caos e desordem social. O que ela produz, na realidade, é comum, e o comum que compartilhamos serve de base para a produção futura, numa relação expansiva em espiral. (HARDT & NEGRI, 2004, p. 256).

Os corpos que fogem dos padrões da codificação e da heteronormatividade condizem com esse entendimento da monstruosidade referenciada pelos filósofos políticos Michael Hardt e Antonio Negri.



Figura 04: Prática de tango gay.
Fonte: THE LIFE..., 2010.

Podemos refletir que esse corpo de multidão, a partir das ações que aos poucos começam a acontecer em alguns locais, possa vir a se tornar um hábito nas danças de salão. A utilização do conceito pragmático do hábito é referenciada pelos autores como uma constituição individual, porém na relação e comunicação das singularidades entre a sociedade.

Os hábitos são como as funções fisiológicas, como a respiração, a digestão e a circulação sanguínea. Não prestamos atenção a eles, e não podemos viver sem eles. Ao contrário das funções fisiológicas, contudo, os hábitos e a conduta são compartilhados e sociais. São produzidos e reproduzidos em interação e comunicação com os outros. Assim é que os hábitos nunca são realmente individuais ou pessoais. Os hábitos, a conduta e a subjetividade individuais só se manifestam com base na conduta social, na comunicação, no agir em comum. Os hábitos constituem nossa natureza social. (HARDT & NEGRI, 2004, p. 257).

Através da produção do comum, composto por diversos hábitos, as singularidades vão se projetando no nível de proposições alternativas para os corpos que dançam a dois. Os rastros⁵ da multidão permitem refletirmos que as inversões de condução, bem como as práticas da dança por pessoas do mesmo sexo, tornam-se uma mobilização do comum.

Essa proposta da possível inversão da condução não necessariamente precisa de imediato tomar proporções maiores para se alcançar objetivos significativos. 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.

Percebemos que, comumente, o termo conduzir, independente do lugar que a dança de salão esteja inserida, tem se remetido a um único referencial de condução que consiste em compreender a comunicação como um ato de um “remetente” para um “receptor”. O parâmetro de comunicação de Jakobson⁶ (2010) propõe que o ato ou efeito de comunicar-se é baseado nos seguintes elementos: emissor – alguém que emite a mensagem; receptor – a quem se destina a mensagem; código – a maneira pela qual a mensagem se organiza; canal de comunicação – meio físico ou virtual, que assegura a circulação da mensagem; mensagem – objeto de comunicação, constituída pelo conteúdo das informações transmitidas; e referente – o contexto, a situação a que a mensagem se refere.

⁵ Essa palavra é apontada por Hardt e Negri (2004) como apresentação/disposição para um acontecimento revolucionário no que concerne à formação de um corpo plural não dividido por órgãos hierárquicos.

⁶ Roman Jakobson, membro do Círculo Linguístico de Praga, foi também fundador da Escola Linguística de Praga, que conduziu à fundação do estruturalismo e a diversas teorias da literatura.



Figura 05: Modelo de parâmetro da comunicação.
Fonte: FUNÇÕES..., 2010.

Nota-se que os seis fatores determinam uma diferente função na linguagem, sendo uma ordem hierárquica de funções; a estrutura verbal de uma mensagem é basicamente a função predominante. Sem negar a extrema importância das proposições dos componentes fundamentais de Jakobson como parte do espírito de época em que viveu e analisou, há que se relacioná-las com o que se sabe dos processos comunicacionais atualmente.

Valle (2008) propõe uma ampliação da concepção de informação nessa modalidade de dança, apresentando dois paradigmas da comunicação para examinarmos respectivamente os dois modelos que regem as práticas das danças em pares. O primeiro é o paradigma informacional da comunicação, o qual se constitui apenas na transmissão de mensagens, marcado pela linearidade das relações comunicacionais. Há apenas um receptor que não age sobre o emissor, desconsiderando o processo cíclico das informações que afetam os corpos. Este paradigma é referenciado pelo modelo de dança em que a realização dos movimentos acontece pela condução exclusiva do homem para com a mulher

O segundo é o paradigma relacional da comunicação, no qual a ação é entendida como comum aos sujeitos a partir da interação entre eles constituindo uma realidade nessa reciprocidade. Esse modelo trata esse processo de comunicação com uma ação não linear de transmissão de mensagens, reconhecendo que os corpos se afetam mutuamente pelas suas ações. Nessa perspectiva o modelo de dança remete a uma relação de movimentos compartilhados entre o casal.

Nessa perspectiva, a dança de salão é construída em torno da relação que se estabelece entre o casal de dançarinos por meio das ações que estes realizam em conjunto, cavalheiro e dama se encontram em um sistema onde as ações que realizam além de afetarem um ao outro, afetam também as coisas do mundo que fazem parte deste sistema (VALLE, 2008, p. 3).

Greiner (2005) a partir de estudos fala do entendimento popular de corpo recipiente, devido às funções básicas do nosso organismo, ou seja, inspirar e expirar, ingerir e excretar referente a algo que sai e entra. A comunicação segundo a autora se assemelha com essas ações de entrada e saída, porém a teoria do corpomídia criada por esta pesquisadora juntamente com Helena Katz (1999) refuta a compreensão do corpo apenas como recipiente de informações, propondo outra compreensão do corpo nos processos comunicacionais.

O corpo é entendido como um estado momentâneo e contínuo de informações, que ao entrarem em contato com o ambiente ou com outros corpos modificam-se conjuntamente. Greiner (2005) afirma que o objetivo de trazer o corpo como mídia é entendê-lo como sendo um acordo provisório de acordos contínuos entre informações, transformação, armazenamento e produção. A partir desse entendimento, evitamos o antropocentrismo, que distorce as descrições da cultura, do corpo e da natureza.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER, 2005, p. 131).

Há a necessidade de nos apropriarmos desses novos estudos sobre a comunicação para os empregarmos nas danças de salão e a partir disso compreendermos com mais propriedade as ações do corpo. Contudo, diante do problema que entende a relação dos corpos apenas através do modelo tradicional de comunicação, estudos na atualidade precisam ser desenvolvidos para abordar as danças de salão a partir de outros referenciais de análises da comunicação.

Como seria possível entender que dois corpos distintos se comunicam e têm algum tipo de contato causal? Que influência um corpo tem sobre outro corpo

para produzir movimentos na dança? Quais subjetividades ou tipos de qualidades nas diferentes experiências de movimento que cada corporalidade desempenha nesse processo comunicativo, principalmente na ação de movimentos compartilhados nas diversas modalidades de danças de salão? Irrelevante distinguirmos modos de agir dos corpos nessa prática, sabemos que cada corporalidade possui uma função e que uma não anula a qualidade da outra, pois se completam e se comunicam nas ações dos movimentos.

Essas questões direcionam a um assunto controverso que é o problema mente/corpo nas danças de salão. Isso instiga inúmeras discussões e reflexões sobre essa prática dançante. A filosofia da mente possibilita problematizarmos a dicotomia dos corpos que permeiam essa prática. Estudos nessa área têm sido de extrema relevância para compreendermos como se processam os estados corporais, estabelecendo novos parâmetros para a ciência na atualidade.

Segundo Teixeira (2000), a filosofia da mente se consolidou no século XX, estabelecendo uma relação com a ciência, especificamente com a neurociência atuando de forma interdisciplinar. Esse tipo de filosofia se preocupa com questões a respeito da relação mente/corpo e da natureza da consciência. Comenta que paralelo à revolução computacional – que culminou com o desenvolvimento de uma tecnologia do mental, aproximando a psicologia, as ciências da computação à engenharia. Criou-se a inteligência artificial – entramos, a partir de 1990, no que o filósofo da mente considerou como “década do cérebro”. Essa década apesar de já ter terminado, argumenta o autor, conseguiu grandes avanços com o desenvolvimento da neurociência, da genética e da biologia molecular.

Existem diversos assuntos que podem ser abordados a partir da filosofia da mente, porém uma questão é fundamental: o problema semântico. Para Churchland (2004), essa questão é um dos problemas que está imbricado na questão mente/corpo, pois como estados mentais (importante saber que o termo “mental” não está sendo empregado pelo autor com distinto ou “fora” do corpo) obtêm seu significado? O filósofo argumenta que as sensações e expressões vão variar de acordo com as experiências que os corpos têm ao longo da vida, por isso não se tem a certeza de que a dor que se está sentindo é semelhante ao que o amigo está sentindo também, apesar da causalidade ter sido provocada nos dois corpos pelo mesmo motivo, as interpretações serão diferentes.

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

O *qualia*⁷, termo usado na filosofia da mente, possibilita compreender com mais propriedade os estudos dos aspectos subjetivos e qualitativos da nossa experiência. Quando se vê um passo de dança, tem-se um tipo de experiência. Em seguida executa-se o passo, então, se tem outra experiência de passo de dança. São essas experiências que contribuirão para a pessoa tornar essa experiência uma ação introspectiva. E mesmo que esse passo seja transmitido “idêntico” ao de outros corpos, a percepção será instantaneamente singularizada, independente de um modelo de dança.

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

Os *qualia* apontam para a existência de elementos da experiência humana que seriam inescrutáveis e incomunicáveis mesmo entre seres humanos que partilham de uma mesma linguagem e de uma mesma perspectiva específica de mundo. Essas experiências, por serem privadas e inescrutáveis seriam apenas parcialmente descritíveis pela linguagem. Detectamos a existência desses *qualia* – privados e inescrutáveis – ao considerarmos que o caráter subjetivo de certas experiências não poderia ser completamente mapeado em relação a qualquer estado cerebral. O exame e a descrição de um estado cerebral correlato a uma determinada experiência seriam insuficientes para determinar como seus *qualia* estariam sendo vivenciados pelo sujeito. (TEIXEIRA, 2000, p. 95).

Esses aspectos qualitativos da experiência - de como experienciar as cores, a sensação de ouvir uma música, o odor de uma rosa, sentir o sabor da comida preferida, o ódio ou amor por alguém, sentir o toque de uma mão na escápula no momento da dança - são experiências que não têm como serem detalhadas por outra pessoa, pois o aprendizado é singular a cada corpo.

⁷ Teoria usada pelos filósofos para tratar das qualidades introspectivas de nossas sensações.

Segundo Katz (2005), os *qualia* são propriedades especiais que nos fazem experimentar algo de um jeito e não de outro. Assim, quando experimentamos um passo A é diferente de experimentarmos um passo B. Essas experiências são diferentes para outra pessoa também, ou seja, a experiência que tivemos com o passo A será diferente para outro corpo. Explicar essas diferenças em termos de qualidade torna-se uma tarefa difícil.

Afinal, como se faz para descrever de maneira compreensível aos outros uma propriedade intrínseca, inefável, particular e diretamente apreensível pela consciência? Uma propriedade intrínseca, simples, homogênea, privada, da experiência de cada um, diretamente acessível à consciência, à qual se está intimamente acostumado é, de certa forma, não analisável e impede comparação. Mesmo auxiliados pela eloquência de quem explica e por muita imaginação cooperativa de quem ouve, não se consegue saber exatamente o que é que uma outra pessoa está efetivamente cheirando, vendo, saboreando. (KATZ, 2005, p.119).

Quando falamos de duas pessoas que fizeram aulas de danças de salão, podemos perguntar: como um toque na escápula de um corpo pode garantir que se produza um determinado movimento, proposto e predizível pelo corpo condutor? Há que se entender que ambos aprenderam os passos da dança, ou seja, eles reconhecem a possibilidade de movimentações devido ao aprendizado da técnica. Vale frisar que está em análise, neste momento, o par em que ambos conhecem o código de determinada dança. O corpo (mulher ou homem) primeiramente terá a sensação dessa mão na escápula e, como já experienciou o movimento, produzirá o passo conjuntamente com o - ou a - proponente. Necessário reconhecer que existem também outras relações que estão imbricadas nesse processo que podem interferir nessa ação em conjunto, tais como problemas de coordenação motora, relações de familiaridade que esses corpos têm um com outro, e também com o ambiente que, de certa forma, auxilia na sincronia para a dança.

Não se tem garantia de que um corpo, por mais que tenha experienciado práticas com danças de salão, possa compreender certos estímulos proposto por outro corpo⁸, pois inúmeras causalidades podem acontecer, como, por exemplo, um

⁸ Usamos esse termo de outro corpo por entendermos que as ações corporais em danças de salão independem de questões sexuais, ou seja, a dança a dois pode ser executada também com pessoas do mesmo sexo e isso não elimina a troca recíproca de informações entre os corpos.

corpo pode executar uma movimentação antecipada e desconhecida para o momento se a proposição dada for equivocada ou confusa, ou algum outro fator casual.

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

Fazermos considerações da ação física do corpo inferida e referenciada apenas nas diferenças das execuções dos passos não é relevante. Comparar, qualificar e quantificar as ações de ambos os corpos nessa prática, fundamentadas apenas por um olhar hegemônico de dominância do corpo masculino sobre o feminino não possibilita expandirmos o nosso entendimento sobre os modos de agir do corpo. O avanço da tecnologia facilita os estudos e esclarecimentos para compreendermos que o corpo quando está dançando a dois, ou seja, atuando conjuntamente, não se comporta na forma de um corpo que apenas propõe e outro que recebe essa proposição.

Precisamos entender que os corpos com suas singularidades nas danças de salão atuam com um propósito em comum na produção de movimentos. As observações feitas, a partir de movimentações já configuradas, não garantem o entendimento do processo dessa configuração, ou seja, não conseguimos observar as condições que favoreceram determinada configuração. Tomemos como exemplo uma geada, uma nuvem, o orvalho: quais foram seus processos geradores? Não vi, mas sei que foi através de um processo de condensação de partículas. Quando vemos um casal dançando, as ações de movimentos de ambos não são claramente perceptíveis, porém estão atuando o tempo todo nos dois corpos. Importa menos

saber qual a qualidade ou quantidade de condução, o que importa é que esta ação é uma relação de cooperatividade.

O modelo impregnado de significações masculinas nas danças em pares começa a sofrer rupturas. A importância de práticas, eventos e debates que questionam a hegemonia da condução exclusiva do homem nessa ação em dupla contribui para fomentar a equidade dos corpos. Perceber os corpos na dança de salão de outro modo não é querer equiparar os gêneros, mas sim observar, reconhecer, apontar a grande contribuição interativa que essas duas corporalidades distintas exercem nessa prática a dois. Com isso, percebendo a diferença, respeitando a identidade cultural e sexual proporcionamos um olhar desvinculado de um olhar hegemônico.

Analisar e entender como estes corpos se configuram é uma possibilidade democrática de equidade corporal. Porém, deve-se levar em conta que a construção de uma estrutura concentrada na ideia de um poder soberano se constituiu inevitavelmente por ações da cultura. E essa estruturação, como afirma John Frow (2006), envolve representações implantadas em discursos, imagens, comportamentos e estruturas narrativas e conseqüentemente interferindo em aspectos da vida social.

Os avanços recentes da física e da biologia põem em causa a distinção entre o orgânico e o inorgânico, entre seres vivos e matéria inerte e mesmo entre o humano e o não humano. As características da auto-organização, do metabolismo e da auto-reprodução, antes consideradas específicas dos seres vivos, são hoje atribuídas aos sistemas pré-celulares de moléculas. E quer num quer noutros reconhecem-se propriedades e comportamentos antes considerados específicos dos seres humanos e das relações sociais. (SANTOS, 2010, p. 61).

Percebemos a possibilidade de um novo paradigma que emerge em meio à crise do modelo hegemônico, diante das análises dos aspectos históricos das ciências naturais e sociais, da atualização do contexto científico que vivenciamos e da perspectiva para o futuro. Santos (2010) argumenta que deixou de fazer sentido a dicotomia entre as ciências naturais e as ciências sociais, pois a distinção de ambas condiz com um mecanicismo da matéria e da natureza contrapondo a conceituação de humanidade, cultura e sociedade. No entanto, o autor expõe que mesmo com a superação desses paradigmas, a revalorização da humanidade para ocorrer precisa

ser também transformada. Essa proposição não é suficiente para a tomarmos como um modelo para o paradigma que emerge. Portanto, a oportunidade de conhecer e de perceber que a dança está inserida nesse contexto nos permite perceber as transformações que já estão acontecendo.

Isolarmos os conhecimentos das ciências cognitivas é uma tarefa difícil, há a necessidade de entendermos que a junção entre as ciências naturais e sociais nos beneficia com as questões que demandam um emaranhando de suscitações na prática dançante. As danças de salão acompanham o processo de mudança paradigmática em que se encontram as ciências naturais e sociais e com isso são também influenciadas. Impossível abdicarmos de alguns fatos que estão presentes na história evolutiva dessa modalidade, como também deixarmos de nos valer dos conhecimentos das ciências cognitivas que nos mostram novos modos de entender o corpo nessa prática a dois.

Não podemos trabalhar a dança de salão como nossos alunos nos mesmos moldes dos tempos de seu surgimento. É nosso dever debater a origem do fenômeno da condução, esclarecendo que, embora a condução exista na dança de salão, o que deu origem a ela não existe mais. (ZAMONER, 2005, p.71-72).

É de se notar que há um incomodo por parte dos pesquisadores em danças de salão relacionados a esse assunto. Porém a pouca publicação científica, juntamente com pesquisadores teóricos, diagnosticada por Zamoner (2005), dificulta reconhecermos que esse paradigma dominante não consegue mais se sustentar.

Em uma perspectiva coevolutiva, as artes, a educação, entre outros campos do saber, deveriam se valer desses novos parâmetros para pesquisas e descobertas. A partir desses engajamentos de áreas do conhecimento, é relevante questionarmos como as danças de salão ainda permanecem em um entendimento de corpo mecanicista, uma ideia de corpo objeto, onde as informações são processadas e controladas por um corpo proponente. Nossa proposta é buscar e efetivar uma transformação do paradigma dominante.

3 SISTEMAS INTENCIONAIS E AS DANÇAS DE SALÃO

Desejo examinar o conceito de um sistema cujo comportamento pode ser – pelo menos às vezes – explicado e predito com base em atribuições a ele de crenças e desejos (e esperanças, medos, intenções, pressentimentos...). Vou chamar tais sistemas de *sistemas intencionais*, e tais explicações e predições intencionais, em virtude da intencionalidade das expressões de crença e desejo (e esperança, medo, intenção, pressentimento...). (DENNETT, 2006, p. 33).

Dennett (2006) define os “sistemas intencionais” como algo que possamos atribuir racionalidade a uma coisa particular e assim criar estratégias para explicar e prever o comportamento. Essa atitude de atribuição racional a alguma coisa, pressupõe-se que corresponda às proposições atribuídas a partir de determinado sistema.

Para Teixeira (2008), Daniel Dennett definiu o pensamento de forma pragmática e operacional, semelhante à definição encontrada no teste de Turing. A fundamentação desse teste consistia na possibilidade de atribuir estados mentais⁹ a uma máquina, pois o comportamento seria indistinguível do humano. Dentro dessa referência,

Dennett segue uma linha de raciocínio parecida com a de Turing ao formular, em 1978, a idéia que será central ao longo de toda sua filosofia: o conceito de sistema intencional. Para Dennett a mente é uma reconstrução racional da observação das seqüências de comportamentos de um organismo ou dispositivo e, neste sentido, ela é um conceito operacional, uma construção teórica útil. (TEIXEIRA, 2008, p. 34).

João Teixeira argumenta que, para Dennett, a mente é uma interpretação dos fenômenos ocorridos no cérebro e que é manifestado pelo nosso comportamento. No entanto, informa que apesar do filósofo falar sobre estados mentais, o considera um “antiplatonista”, pois sua compreensão induz a desacreditar na concepção de mundo das ideias de que falava Platão, na qual esse pensamento compreendia acreditar na presença de ideias residentes no cérebro que possuíam existência própria.

⁹ Alguns autores, como Dennett e Searle, usam termos como, por exemplo, estados “mentais”. No entanto é necessário frisar, como é sabido, todos eles entendem esses estados como biológicos.

Ainda segundo Teixeira (2000), Daniel Dennett concebe um novo modo de entendermos as relações do cérebro e da mente, ao expor que a ideia da teoria dos sistemas intencionais compõe uma forma específica de uma versão nova do funcionalismo. Para Teixeira (2000, p. 132), “O funcionalismo toma como ponto de partida a ideia de que a matéria física sobre a qual é implementado um programa ou a execução de um conjunto de regras ordenadas pode ser variado, desde que se preserve sua adequação funcional”. Essa linha filosófica a partir do desenvolvimento da tecnologia, com os recursos de computadores e a possibilidade de fabricação de robôs, surge com a necessidade de resolução do problema mente/cérebro.

A idéia central do funcionalismo de Dennett consiste em sustentar que nossos estados mentais, sobretudo as intenções, crenças, desejos, etc, (os elementos que compõem a chamada folk psychology ou psicologia popular e a partir dos quais construímos nossas explicações habituais dos comportamentos dos outros seres humanos), nada mais são do que um sistema hipotético de conceitos articuladores que utilizamos para tornar inteligíveis os comportamentos de outros seres humanos. Esses conceitos articuladores desempenham na folk psychology o mesmo papel que os chamados termos teóricos das diversas teorias científicas. (TEIXEIRA, 2000, p. 146).

Argumenta Teixeira (2000) que para entendermos os termos teóricos só precisamos pensar na física. Massa, centro de gravidade são termos teóricos dessa área, ou seja, são ficções teóricas úteis, pois apesar de podermos medir a massa de um corpo, não temos como observá-la. O autor afirma que o mesmo ocorre nos sistemas intencionais ao utilizar suas ficções úteis como intenções, crenças, desejos etc.

Os “sistemas intencionais” a partir da psicologia popular servem para mostrar como o conhecimento pelo senso comum aliado ao científico podem formar uma parceria fundamental no que concerne ao entendimento do comportamento de um sistema.

3.1 POSTURA INTENCIONAL DO CORPO NA DANÇA

A inteligência artificial apostou numa proposta metodológica inovadora, qual seja, a idéia de que simular é explicar. No caso da mente, a simulação é a tentativa de replicação do modo como os seres humanos executam tarefas inteligentes. Essa foi a motivação inicial da ciência cognitiva, cujos pesquisadores rapidamente perceberam estar diante de uma tarefa interdisciplinar, que teria de se valer dos recursos da psicologia, da lingüística, da ciência da computação e das neurociências – enfim, tudo que pudesse contribuir para o estudo do funcionamento da mente. (TEIXEIRA, 2008, p. 11-12).

A concepção da “postura intencional” remete a um tipo de método para compreendermos e explorarmos as ações de diversos tipos de corpos. Antes de debatermos sobre esse tipo de postura necessitamos conhecer outras duas que servem de explicação para compreensão da atitude intencional e os sistemas intencionais: a postura física e a postura de planejamento ou projeto.

A “postura física”, um tipo de método que se fundamenta nos conhecimentos das ciências físicas para fazer predições. A compreensão dessa postura pode ser entendida pelo exemplo citado por Dennett (1997): quando soltamos da mão uma pedra não atribuímos crenças e desejos à determinada pedra, no entanto aplicamos peso, massa e nos valemos na lei da gravidade para explicar essa ação. Então, fazemos nossas predições com base na funcionalidade do sistema e não precisamos saber de suas partes internas, ou seja, das informações que estão compostas nesse sistema, fazemos nossas predições com base no argumento de Dennett (1997, p. 33) “toda coisa física, seja ela fruto de um projeto, seja ela viva ou não, está sujeita às leis da física e, portanto se comporta de maneira que podem ser explicadas e preditas a partir da postura física”.

Argumenta-se que comumente utilizamos a “postura física” para, de certa forma, servir de alerta para o perigo em determinadas situações, como exemplo: “se você ficar exposto demais ao sol ficará com queimaduras na pele”, ou “tomará um enorme choque se insistir em ligar o interruptor descalço”. Dennett (2006) comenta que a postura física, geralmente, é utilizada para explicar casos de falha. Na dança podemos, por exemplo, justificar que o corpo B não realizou um determinado passo de dança porque o peso do corpo estava distribuído de maneira incorreta e com isso dificultou o deslocamento no espaço.

Dentre os exemplos citados por Dennett para entendermos melhor a postura física, o computador é um dos poucos exemplos em que o filósofo nos chama a atenção para as inúmeras variáveis em que consiste o mesmo e que ultrapassaria qualquer competente em cálculos.

Devemos notar que a postura física é geralmente reservada para casos de falha, quando a condição que impede o funcionamento normal é generalizada e facilmente localizável, por exemplo: “Nada acontecerá quando você digitar suas questões, porque o computador não está ligado”, ou: “Ele não funcionará com toda essa água dentro dele”. A tentativa de dar uma explicação ou previsão física sobre o computador que joga xadrez seria inútil e um trabalho hercúleo, mas funcionaria em princípio. Poderíamos prever a resposta que ele daria em um jogo de xadrez ao reconstituirmos os efeitos da energia fornecida por todo o computador até que mais um signo fosse impresso no papel e uma resposta fosse dada. (DENNETT, 2006, p. 36).

É possível, com a postura física entendermos a ação na dança a dois. É fato que quando os corpos estão dançando a dois, eles se comportam de maneira que podem ser explicados e premeditados a partir da postura física. A concepção dessa postura pode ser observada, percebida, quando damos um passo para frente, o outro corpo que está à minha frente consequentemente dará um passo para trás.



Figura 06: Passo frente e trás (usado em diversos ritmos das danças de salão).
Fonte: PRECIOSA..., 2011.

A pressão do corpo que avança exerce uma ação física similar ao empurrarmos algum objeto, claro que ação diferente, pois estamos falando de dança de salão e subentende-se que os dois corpos, nesse caso, tiveram acesso aos conhecimentos técnicos dessa modalidade e se comportarão de maneira

cooperativa. Esse tipo de postura pode ser usado juntamente com outro tipo de postura, a de projeto.

Para a postura “de planejamento” ou “de projeto”, as predições são feitas com base na suposição sobre a constituição de uma determinada coisa, ou seja, não há uma necessidade do desenvolvimento de leis físicas para a explicação de determinada entidade, não preciso saber de que forma um despertador funcionará, apenas sei que ele foi projetado eficazmente para isso. Apesar de ser uma forma de predição que utilizamos o tempo todo no nosso cotidiano quando entramos em um elevador, utilizamos o despertador para que nos acorde para algum compromisso; e quando viajamos em aviões argumenta-se que é um método arriscado, por apenas supormos que esse determinado sistema funcione da maneira que foi programada.

Predições que dependem da postura de planejamento são mais arriscadas do que as que dependem da postura física, em razão das hipóteses adicionais que tenho de admitir: que uma entidade seja projetada como eu suponho que ela tenha sido, e que ela operará de acordo com aquele projeto – isto é, que ela não sofrerá pane. Coisas projetadas são ocasionalmente mal projetadas, e algumas vezes quebram. (DENNETT, 1997, p. 33).

Quando predigo que um corpo A irá realizar um passo Y, suponho que esse corpo aprendeu determinado passo e, diante da posição corporal em que o mesmo se encontra, é possível prever qual passo será proposto.



Figura 07: Prática de dança de salão.
Fonte: DANÇA..., 2011.

Diante desse fato é comum nessa prática adotarmos apenas a postura de planejamento para agirmos quando dançamos, porém as danças de salão sendo um sistema intencional estão também sujeitas a falhas, sendo assim essa perspectiva não é o modo mais seguro de se prever um comportamento, apesar de em certos momentos da dança ela se tornar útil na previsão do movimento.

A adoção da postura “de planejamento” ou “de projeto” na dança a dois, pode ser vista quando uma pane acontece nesse sistema. É comum ouvirmos ou observarmos em salões casais “discutindo” um com o outro por que determinado corpo não compreendeu a proposição da condução e por esse motivo erraram o passo. Mesmo se apropriando de suposições sobre o planejamento de ambos, ou seja, de que cada corpo experienciou o movimento, a confiança depositada reciprocamente de um corpo para com outro, quando estão dançando, é necessária.

Juntamente com essas duas posturas, como citado anteriormente, temos a “postura intencional”. Esta considera ser uma atitude que adotamos cotidianamente para interpretarmos o comportamento – que Daniel Dennett (1997) denomina como entidade – de pessoas, animais e até artefatos. Essa perspectiva, segundo o autor, propõe uma predição/explicação das ações ou movimentos de uma entidade. E às pressuposições que são feitas ao sistema a partir da postura intencional é de certa forma atribuída racionalidade.

Segundo Dennett (1997, p. 37), “quando decidimos interpretar uma entidade a partir da postura intencional, é como se nos colocássemos no papel de seu guardião, perguntando-nos, de fato: “O que eu faria se tivesse na posição deste organismo?”. O autor argumenta que nesse sentido ao expormos um antropomorfismo subjacente à postura intencional, precisamos ter o cuidado para não classificarmos todos os sistemas intencionais semelhantes a nós.

Vê-se o computador como um sistema intencional. Prediz-se o comportamento, nesse caso, atribuindo ao sistema a posse de *determinada informação*, e pressupondo que ele é regido por determinados objetivos, e então elaborando a ação mais razoável e apropriada com base nessas atribuições e pressuposições. Falta pouco para chamar a informação possuída pelo computador de crença, e seus objetivos finais e intermediários de desejos. O que quero dizer ao afirmar que falta pouco é que a noção de posse de informação boa ou ruim é uma noção tão intencional quanto a de crença. A “posse” em questão dificilmente seria aquela noção neutra e inocente de armazenamento que se poderia supor; ela é, e deve ser, uma “posse epistêmica” – um análogo da crença. (DENNETT, 2006, p. 37-38).

Então desse modo conseguimos interpretar um sistema, mesmo que este seja um despertador ou um computador que jogue xadrez. O filósofo argumenta que em um sistema complexo é melhor tratá-lo como possuidor de crenças e desejos. Nessa perspectiva, Dennett (2006, p.39) questiona: “Quando esperamos que a tática de adotar a postura intencional valha à pena? Quando quer que tenhamos razão para supor que as pressuposições de projeto sejam seguras [...]”. Reforça o autor, quando também duvidamos da praticidade de predições a partir das posturas de projeto ou física, logo a postural intencional é a mais adequada.

Para Dennett ao lidarmos com um sistema – seja humano ou máquina – e explicarmos o seu comportamento por meio de atribuições de crenças e desejos, temos uma “teoria do comportamento” do sistema a qual preditamos. Logo, dentro desses sistemas intencionais em que as danças a dois estão inseridas, as atitudes proposicionais dos corpos podem ser mais bem compreendidas a partir da postura intencional. Essa postura favorece a compreensão desse sistema, por explicar que os corpos A e B agem de maneira similar, ou seja, objetivam a mesma ação, possuindo a mesma intenção de que a dança ocorra. Quando, por exemplo, um corpo A decide mudar de passo em um ritmo qualquer, conjecturamos que o corpo B perceberá a proposição dessa mudança e com isso executará determinados movimentos, dentro das possibilidades da codificação dessa dança, que contribuirá para acompanhar a modificação e evolução dos passos.



Figura 08: Sequência de passos aplicados nas danças de salão.
Fonte: SOCIEDADE FILARMÓNICA DE 1º DE DEZEMBRO DE MONTIJO, 2010.

Devemos levar em consideração que a atitude de abordar os sistemas intencionais para as danças em pares nos concede vantagens para predizermos ações de movimentos. Independente das posturas físicas e de projeto não garantem que um corpo A acompanhará o segmento do corpo B em um determinado passo, essas posturas podem ser combinadas com a postura intencional, tornando um método mais coerente para interpretarmos o comportamento dos corpos nessa prática a dois, e com isso ratificarmos que os corpos A e B possuem um sistema de intenções que agem reciprocamente, em cooperatividade.

3.2 INTENCIONALIDADE NA *COCONDUÇÃO*

“Intencionalidade” é o nome que filósofos e psicólogos dão à propriedade de muitos de nossos estados mentais de “dirigirem-se a” ou “dizerem respeito a” estados de coisas no mundo. Se tenho uma crença, um desejo ou um medo, essa crença, esse desejo ou esse medo sempre terão algum conteúdo. Sempre dizem respeito a alguma coisa, ainda que essa coisa não exista, ou seja, uma alucinação. Mesmo quando o indivíduo está completamente equivocado, deve existir um conteúdo mental que ao menos pareça fazer referência ao mundo. (SEARLE 2010, p.09).

O filósofo John Rogers Searle argumenta que a intencionalidade é o caminho para encontrarmos respostas no que concerne ao comportamento humano. Define a intencionalidade como direcionalidade, sendo esta uma propriedade humana, na qual existem estados e eventos da mente¹⁰ que se direcionam para objetos e pessoas no mundo.

Quando temos estados mentais de crenças, desejos, intenções, entre outros, é porque respectivamente esses estados correspondem, referem-se a alguma coisa; por exemplo, estou ansioso para que minha parceira ou parceiro de dança chegue, ou acredito que me lembrarei da próxima sequência de passos da dança. Porém, Searle (2010) comenta que da mesma forma que existem estados direcionados a algo, poderemos encontrar casos em que esses estados não são direcionais, ou seja, não são intencionais, como ansiedade e depressão. Podemos desenvolver esses estados sem necessariamente termos algum tipo de

¹⁰Segundo Searle (2010), os fenômenos mentais possuem uma base biológica: são causados e realizados pelo cérebro.

direcionamento, pois esses estados podem ocorrer sem uma intenção específica, ou seja, pelo simples fato de biologicamente desenvolvermos esses estados a partir de uma enfermidade.

Para o filósofo, se a pessoa estiver deprimida por causa de um acontecimento que está prestes a acontecer isso se classifica como um estado intencional, por ser dirigido a algo que está além da pessoa.

Há uma relação conceitual entre consciência e intencionalidade no seguinte aspecto: embora muitos de nossos estados intencionais – na verdade, a maioria – seja inconsciente em dado momento, é necessário que um estado intencional inconsciente seja, em princípio, acessível à consciência para que possa ser considerado um estado genuíno. Tem de ser o tipo de coisa que poderia ser consciente, mesmo que na prática seja bloqueada pela repressão, por lesão cerebral ou por simples esquecimento. (SEARLE, 2010, p. 10).

Segundo Churchland (2004), os estados mentais têm um conteúdo proposicional específico. Esse argumento se assemelha com a proposição de Searle, dos estados serem direcionados para algo. Se tivermos “o pensamento de que”, “a crença de que”, “o medo de que”, então teremos as chamados atitudes proposicionais. Essas atitudes de estados intencionais expressam uma relação a uma proposição específica. E esses estados exibem intencionalidade pelo fato de apontar, visar algo que está além deles.

O argumento de Churchland é que as atitudes proposicionais dominam nosso vocabulário, na nossa psicologia popular. Podemos então acreditar que A, esperar que A, desejar que A, inferir que A, preferir B que A, e assim sucessivamente.

A intencionalidade dessas atitudes proposicionais tem sido às vezes citada como a característica crucial que distingue o mental do meramente físico, como algo que nenhum estado puramente físico pode ter. Parte dessa afirmação pode estar absolutamente correta, na medida em que a manipulação racional das atitudes proposicionais podem sem dúvida ser a característica distintiva da inteligência consciente. Mas, embora a intencionalidade tenha muitas vezes sido citada como a “marca do mental”, isso não necessariamente constitui uma admissão de qualquer tipo de dualismo. (CHURCHLAND 2004, p.108).

Dennett (1997) define a intencionalidade no sentido filosófico como relacionalidade, ou seja, quando essa atitude compete de algum modo sobre alguma coisa. Expõe que poderíamos entender a intencionalidade como algo que contém uma representação, porém considera isso problemático. Pois como uma fechadura poderia de algum modo representar a chave que a abre? Daniel Dennett comenta que podemos entender que essa representação pode conter informações importantes sobre determinada coisa, no caso da fechadura podemos chamar um chaveiro e ele fará uma nova chave abrindo a porta, mas não teremos como saber a forma original dessa chave.

Para Daniel Dennett o fato dos filósofos chamarem relacionalidade de intencionalidade deve-se aos filósofos medievais que notaram similaridades entre os fenômenos estudados e o ato de os direcionarmos para algo.

Os fenômenos intencionais são dotados de flechas metafóricas, poder-se-ia dizer, apontadas para uma ou outra coisa – para qualquer coisa sobre a qual os fenômenos digam respeito, se refiram ou aludam. Mas, é claro, muitos fenômenos que exibem este tipo de intencionalidade mínima não fazem nada intencionalmente, no sentido cotidiano do termo. Estados de percepção, estados emocionais e estados da memória, por exemplo, exibem todos relacionalidade sem necessariamente serem intencionais no sentido comum; eles podem ser respostas involuntárias ou automáticas para uma coisa ou outra. (DENNETT 1997, p.39-40).

O filósofo expõe que nada há de intencional quando reconhecemos um cavalo quando ele surge no nosso campo visual, porém existe um tipo de relacionalidade que o faz reconhecer como tal, diferente de tê-lo confundido com um homem. Portanto, para Dennett há grandes diferenças psicológicas quando pensamos estar na frente de um cavalo e estamos na frente de um homem. Segundo os filósofos medievais, apontados pelo o autor, a flecha da intencionalidade pode ser apontada para nada.

Ainda segundo o autor, quando pensamos alguma coisa temos diversas maneiras de pensar sobre essa coisa. Então, conclui Dennett (1997, p.40), “Qualquer sistema intencional é dependente das suas maneiras particulares de pensar sobre – perceber, buscar, identificar, temer, relembrar – o que quer seja objeto de seus ‘pensamentos’”.

Para Searle (2002), o conceito de intencionalidade difere de consciência e de intenção, pois nem todos os estados mentais intencionais são conscientes, e nem

todos os estados conscientes são intencionais. Grifa os termos “Intencional” e “Intencionalidade” com iniciais maiúsculas, para corresponder respectivamente a um substantivo e um adjetivo, e com isso diferenciar do termo intenção, que se refere apenas a uma forma de intencionalidade e esta se refere a uma característica mais geral, onde essa estruturação mental é específica aos humanos.

Searle ao definir intencionalidade como intrínseca ou original, acredita que esta forma não se reduz apenas a uma característica do mental inerente à biologia dos seres humanos, mas por serem fato os estados mentais intencionais como sede, fome, crenças, desejos, lembranças, intenções, etc., e serem condições necessárias a qualquer ser humano.

Alguns autores descrevem as crenças, os temores, as esperanças e os desejos como “atos mentais”, mas isso na melhor das hipóteses é falso e, na pior, irremediavelmente confuso. Beber cerveja ou escrever livros podem ser descritos como atos, ações ou mesmo atividades, e fazer cálculos aritméticos de cabeça ou formar imagens mentais da ponte Golden Gate são atos mentais; mas acreditar, esperar, temer e desejar não são atos mentais em absoluto. (SEARLE, 2002, p. 198).

Os estados e eventos da mente, segundo o autor, não podem ser considerados como “atos mentais”, pois atos são ações ou atividades de coisas que se fazem, ou seja, existe uma resposta para uma pergunta, por exemplo, o que você está fazendo agora? Com resposta do tipo: estou dançando. É perceptível que quando dois corpos estão dançando o movimento executado por um deles proporcionará ao outro corpo entender o movimento que está acontecendo e que poderá acontecer, ou seja, é um “ato mental” realizado. Todavia, nos estados e eventos mentais não existe uma resposta que seja descrita de forma prática para a pergunta anterior, encontrando apenas algo do tipo: estou desejando uma dança, nesse caso o outro corpo não tem como perceber o movimento que pode acontecer, pois o ato não foi realizado, está apenas em forma de estado mental. Como assim? Tomemos como exemplo um corpo A que apenas imagina realizar um passo X, o corpo B não tem como saber e/ou perceber esse passo proposto se uma ação não foi realizada. Há necessidade de algum tipo de informação para que o corpo B possa agir em cooperatividade, a partir das possibilidades de interpretação que os sistemas intencionais oferecem.

Argumenta-se que a intencionalidade “não pode ser uma relação ordinária tal como sentar sobre alguma coisa ou socar essa mesma coisa” (SEARLE, 2002, p. 06), pois segundo o autor podemos ter um estado intencional sem que o objeto ou o estado de coisas existam de fato, de modo que posso acreditar que estou dançando sem estar realmente dançando, ou acreditar que o tango é uma dança brasileira, mesmo que os fatos contribuam para refutar essa hipótese. Talvez o maior problema encontrado na teoria da intencionalidade, reconhecido pelo próprio teórico, é saber como acontecem relações entre os estados intencionais e os estados de coisas ou objetos aos quais estes são direcionados. Entretanto, não é porque não se sabe como ocorre algo que esse algo não acontece.

Com intuito de buscar uma explicação para a intencionalidade, Searle explana que as condições de satisfação de um determinado estado só são intencionais por terem um direcionamento para algo no mundo e só assim corresponder a condições que favoreçam satisfações desse direcionamento, sendo de verdade ou de sucesso. Nas danças de salão, o estado de intencionalidade dos corpos, por exemplo, de desejar que um determinado passo aconteça é uma condição de satisfação desse estado. Com isso, Searle propõem que esses estados sugerem uma imagem, ou seja, um conteúdo representativo para intencionalidade.

Dennett (1999) comenta que tratar a intencionalidade como algo que contém um tipo de representação pode ser uma alternativa, embora argumente que esse caminho possa não trazer informações significativas sobre a compreensão do processo. Explicar ou compreender as ações de movimentos - ou seja, a relação de cooperatividade que atua nos corpos no momento em que dançam juntos por meio de representações - é tornar o sistema intencional na sua forma mais simples. Quando, por exemplo, vemos um par na posição da tesoura¹¹ do samba/gafieira, será que esse passo garante a representação para o passo que possa vir a seguir?

¹¹Sendo um ponto inicial para que o cavalheiro proponha inúmeros outros passos a partir dessa posição. Esse passo refere-se quando dois corpos um de frente para o outro estão com a perna direita cruzada na frente da esquerda.



Figura 09: Passo Tesoura (Samba de Gafieira).
Fonte: STUDIO, 2012.

Como resposta para essa pergunta, podemos considerar que esse passo pode ser denominado no que Dennett considera como apenas uma “forma rudimentar de intencionalidade”.

Para Teixeira (2004), a representação não deve ser estudada olhando apenas para o organismo, é necessário observar o ambiente no qual está inserida. A representação não é um fenômeno que surge no interior desse organismo, é construída através de um processo histórico que envolve o contato com variáveis externas. Essa nova visão da natureza da representação possibilita uma teoria científica cognitiva autêntica, pois recusa a oposição representação/mundo da concepção clássica.

A representação clássica, segundo Teixeira, começou no século XVII partindo da pressuposição de estranhamento do mundo em relação à mente que o concebeu. Esse estranhamento seria resultado de caracterizar a mente como algo distinto e separado do mundo, nesse caso a representação teria de ter propriedades especiais como a ideia de representação mental através de símbolos, estes herdados pela inteligência artificial nos anos 1970.

A teoria clássica da representação falha em resolver o problema da intencionalidade na medida em que as estocagens de informação na forma de símbolos e sua manipulação não podem conter o elemento extramental ou extra-representacional que permite estabelecer a relação entre representação e seu referente mundo – precisamente porque este elemento *não pode ser uma representação*. (TEIXEIRA, 2004, p. 48).

Teixeira (2004) expõe que mapas de uma cidade são constituídos de uma conjunção de símbolos que se associam com praças, monumentos e ruas e isso só é possível na medida em que nosso corpo permite associações entre um símbolo e seus referentes – praças ou ruas. Então o corpo para o filósofo constitui um elemento extrarrepresentacional, não podendo ser apenas uma representação/símbolo, pois o corpo não permitiria fazer associações, ele não é uma condição de possibilidade do mundo, mas sim faz parte dele.

Necessitamos discutir outras questões que estão imbricadas nesse processo, são elas, as “intenções nas ações” e mais especificamente o *background*, um conjunto de outros estados intencionais não representacionais que acontecem paralelamente à intencionalidade. Esse conceito é utilizado por Searle (2002) para argumentar que a existência desse conjunto de capacidades mentais não representacionais permite a circunstância da representação, sendo uma rede de precondições para a intencionalidade. O filósofo comenta que o *background*, apesar de garantir as condições de satisfação dos “estados intencionais”, não contém “estados de intencionalidade”.

Para que eu possa ter agora os estados Intencionais que tenho, preciso ter determinados tipos de saber prático (Know – how): preciso saber como as coisas são e preciso saber como fazer as coisas, mas esses tipos de “saber como” (Know – how) em questão não são, nesses casos, formas de “saber que” (Know – what). (SEARLE, 2002, p. 198).

Se eu pretendo realizar um passo de tesoura do samba de gafieira, necessito de determinados saberes do tipo: o outro corpo sabe também o que é a dança da gafieira, conhece o passo e, portanto, a perna irá cruzar ocasionando assim o movimento almejado. A intenção, a representação que tive foi executar o passo tesoura, porém precisei de outros recursos para que essa intenção se realizasse, mesmo que as condições de satisfação de ambos os corpos tenham sido frustradas.

Podemos entender essa rede de capacidades que é o *background* na atuação intencional, não apenas como uma forma pré-intencional, mas como representações que não são necessariamente condições principais para meu ato intencional. Essa atitude cria uma discordância com a definição de não representatividade dos *backgrounds*, porém possibilita entendermos que essas

distinções das coisas como elas são e o modo como eu as realizo são aspectos relacionais e inseparáveis para o ato da intencionalidade.

Temos aqui um caso perfeitamente modelar de causação Intencional: as instruções têm uma direção de ajuste mundo-palavra e uma direção de causação palavra-mundo. Esquiar é uma dessas habilidades que se aprendem com a ajuda de representações explícitas. Depois de algum tempo, porém, o esquiador se aprimora; já não precisa lembrar-se das instruções, mas apenas se põe a esquiar. Segundo a visão cognitivista tradicional, as instruções foram internalizadas e passaram a funcionar inconscientemente, mas ainda como representações. (SEARLE, 2002, p. 198).

Para ficar mais claro como o *background* torna-se uma ferramenta indispensável na intencionalidade, Searle (2002) cita um exemplo sobre habilidades físicas de um aprendiz de esqui. Quando este está aprendendo recebe várias instruções verbais sobre o que deve ser feito para desenvolver sua habilidade nessa prática, como: “flexione os joelhos”, “incline seu corpo para frente”. Na dança as instruções são semelhantes do tipo: “abraçe a cintura da dama”, “decida o passo que vai executar”, “conduza ela”. Para o autor essas instruções são representações explícitas para o aprendiz do esquiador e funcionam como parte do conteúdo intencional do mesmo, determinando seu comportamento.

3.3 CORPOHOMÓLOGO A PARTIR DA INTENCIONALIDADE COLETIVA

Através do microscópio da biologia molecular, podemos testemunhar o nascimento da ação, nas primeiras macromoléculas que têm complexidade suficiente para realizar ações, em vez de permanecer passivas sofrendo efeitos. Sua ação não é completamente desenvolvida como a nossa. Elas não sabem o que fazem. Nós, em contraste, muitas vezes sabemos perfeitamente bem o que fazemos. Para melhor – e para pior – nós, agentes humanos, podemos realizar ações *intencionais*, após termos deliberado conscientemente sobre as razões pró e contra. (DENNETT, 1997, p. 26).

Como temos tentado articular, o estudo da intencionalidade para compreendermos a *cocondução* nas danças de salão é relevante pois, através desses estudos da filosofia da mente, juntamente com as descobertas da neurociência do século XXI, podemos verificar a existência de ações de cooperação que ocorrem para que a dança aconteça. Essa atitude composta por todo um

sistema intencional, que se caracteriza como um processo da intencionalidade, opera de maneira simultânea nos dois corpos.

Podemos, também, entender que dois corpos possuem intencionalidades mútuas a partir da definição da intencionalidade coletiva de Searle (2010), na qual o comportamento coletivo não pode ser visto como uma soma da junção de intenções individuais. No entanto aponta características incontestáveis no sentido de percebermos a distinção de um comportamento intencional coletivo para o intencional individual. Isto posto, argumenta que essas distinções são perceptíveis nas nossas ações quando participamos de uma atividade em grupo. E ao fazer essa objeção, traz um problema que consiste em como pode existir uma ação coletiva que não seja constituída por ações individuais dentro desse coletivo?

Nas danças de salão são reconhecíveis as ações e proposições que se diferem, de acordo com a intenção individual de cada corpo, mas estes atuam com o mesmo propósito no objetivo do coletivo. Portanto, enquanto a intenção coletiva é “estamos fazendo C”, as intenções individuais remetem a “estou fazendo A”, “estou fazendo B”, sucessivamente.

Em se tratando de ações coletivas com objetivos em comum, Searle (2010, p. 145) afirma que “Não há, decerto, nenhum movimento corporal que não seja movimento dos membros do grupo. Basta imaginarmos uma orquestra, um corpo de baile ou um time de futebol”. Entretanto o autor explana que a melhor forma de percebermos o comportamento coletivo como distinto do individual é observarmos que podem existir os mesmos tipos de intenções corporais em ocasiões coletivas, como também em individuais.

Consideremos o seguinte exemplo: imaginemos que um conjunto de pessoas esteja espalhado pelo gramado de um parque. Imaginemos que, de repente, comece a chover e todas as pessoas se levantem e corram para um abrigo comum, localizado no centro. Cada uma tem a intenção expressa pela frase “estou correndo para o abrigo”. Mas, em relação a cada pessoa, podemos supor que sua intenção é inteiramente independente das intenções e do comportamento das demais. Nesse caso, não há comportamento coletivo; há somente uma seqüência de atos individuais que coincidentemente convergem para um objetivo comum. (SEARLE, 2010, p. 146).

Searle propõe imaginarmos outro exemplo nesse mesmo espaço, que consiste em um grupo de bailarinas, no qual a coreografia impõe que as movimentações devam convergir para um ponto em comum.



Figura 10: Grupo de bailarinas no centro do palco.
Fonte: BLOGSPOT, 2008.

Logo então argumenta que apesar dos corpos correrem para um mesmo centro, mesmo que no primeiro exemplo todos os corpos saibam que os outros têm a intenção de se abrigarem da chuva, apenas no segundo exemplo existe um caso de “intenções nós, ou seja, uma intencionalidade coletiva.

O caso da intencionalidade característica das “intenções nós” implica na noção de cooperação, porém as “intenções eu” conjecturam para uma não implicação de cooperação. Relacionado a esse entendimento, podemos argumentar que nas danças a dois as ações partem dessa proposição de intenções que não são individuais. Todavia, é explicado que existem outras formas de intencionalidade coletiva que podem atuar de maneiras competitivas e agressivas, como exemplo, quando dois homens lutam em um ringue de boxe ambos estão se comportando como numa forma superior de cooperação.

Cada pugilista tem a intenção de ferir o outro, mas ambos só têm essa intenção dentro da estrutura da intenção superior de cooperar entre si, envolvendo-se em comum numa luta de boxe. Eis a diferença entre uma luta de boxe e um espancamento num beco escuro. O que vale para a luta de boxe também vale para os jogos de futebol, a concorrência empresarial em geral, as disputas judiciais e, em muitos casos, até mesmo os conflitos armados. Entre os seres humanos, a maioria das formas sociais de comportamento agressivo exige uma cooperação de nível superior. (SEARLE, 2010, p. 166-167).

Para compreendermos que existe um processo de ações colaborativas para um objetivo em comum nas danças de salão, na qual dois corpos se coconduzem, ou seja, atuam com intencionalidade a partir de estruturas individuais

se completando e formando um coletivo, necessitamos da atribuição *corpohomólogo*.

A formulação da noção de *corpohomólogo* parte da palavra homologia, termo da biologia que se refere ao estudo das semelhanças nas estruturas, que podem ter ou não as mesmas funções, em diferentes organismos de mesma origem embrionária. Darwin (2009), ao pesquisar como ocorreu a evolução, concluiu que o uso e o desuso combinado com a seleção natural ocasionaram modificações na constituição e estrutura das espécies, argumentando que ao ocorrerem variações em algum órgão, outros órgãos acabaram também se modificando. No entanto, apresentou fatos sobre dois seres bastante distantes na escala natural. Como foi comprovado, esses seres possuem estruturas semelhantes, que podem ter evoluído a partir da formação de órgãos com um mesmo objetivo.

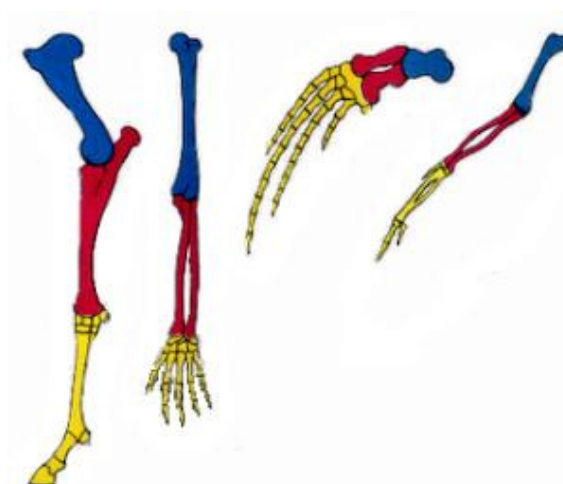


Figura 11: Pata dianteira de um equino, braço humano, nadadeira peitoral de um mamífero e asa de uma ave: homologias.
Fonte: BRASIL ESCOLA, 2009.

O cientista apontou que, independente dos costumes de uma mesma classe de espécies, essas estruturas se parecem no plano geral de sua organização, ou seja, são partes e órgãos homólogos a diferentes espécies.

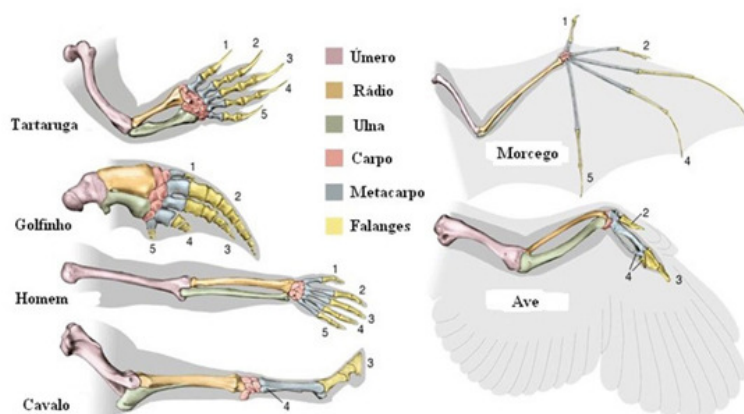


Figura 12: Homologias nos membros anteriores de diferentes vertebrados.
Fonte: AULA..., 2001.

Elas podem diferir em forma e tamanho e, no entanto permanecerem em conjunção, em uma mesma ordem, como por exemplo, os ossos do braço/antebraço da coxa/perna. Esses exemplos oportunizam inferir porque podemos dar os mesmos nomes a ossos homólogos a diferentes animais.

O exemplo da bexiga natatória dos peixes é bom, porque nos mostra claramente o fato importantíssimo de que um órgão construído primitivamente para um fim (a flutuação) pode converter-se num órgão para um fim completamente diferente (a respiração). A bexiga natatória, além disso, transformou-se como um acessório dos órgãos auditivos de certos peixes. Todos os fisiologistas admitem que a bexiga natatória é homóloga, ou “idealmente semelhante” em posição e estrutura, dos pulmões dos animais vertebrados superiores; portanto, não há razão para duvidar que a bexiga natatória se converteu positivamente em pulmões ou seja, num órgão utilizado exclusivamente pela respiração. (DARWIN, 2009, p. 166).

Darwin (2009) nos ensinou que existe, também, a homologia de série. Esta consiste apenas em comparar as diferentes partes ou órgãos que um mesmo indivíduo possui semelhantemente. O eminente cientista se referiu a estudos feitos por fisiologistas sobre os ossos do crânio, considerando-os como homólogos, pois corresponderiam a um grande número de vértebras, assim como os membros anteriores e posteriores dos vertebrados se enquadram como um tipo de homologia de série.

Vale salientar que o processo de homologia não se reduz somente aos vertebrados, mas acontece também de forma análoga nas mais variadas espécies. Para Dawkins (2009), o esqueleto de um mamífero é admirável pela sua

complexidade e mesmo com tantas diferenças de um para outro, os mamíferos são muito parecidos em suas estruturas. O esqueleto de um morcego, por exemplo, é identificável ao de um esqueleto humano; segundo o autor, essa identificação se dá pela forma com que cada osso se liga ao outro, mudando apenas suas proporções.

As mãos do morcego são imensamente aumentadas (em relação ao tamanho total do animal, obviamente), mas ninguém poderia deixar de notar a correspondência entre nossos dedos e os longos ossos nas asas do morcego. A mão humana e a mão do morcego obviamente são – nenhuma pessoa mentalmente sadia poderia negar – duas versões de uma mesma coisa. O termo técnico para essa semelhança é “homologia”. A asa que o morcego usa para voar e a mão que usamos para segurar são “homólogas”. As mãos do ancestral que humanos e morcegos têm em comum, assim como o resto do esqueleto, foram puxadas, ou comprimidas, parte por parte, em diferentes direções e em diferentes magnitudes, no decorrer das diferentes linhas de descendentes. (DAWKINS, 2009, p. 268-269).

O conceito de homologia está sendo utilizado em vários campos do saber, especificamente na educação para tratar de ações de cooperatividade nos processos de ensino/aprendizagem.

Em 2008, a Fundação Sicredi na cidade de Porto Alegre (RS) em parceria com o MEC organizou um caderno para os educadores e organizações parceiras do “Programa a união faz a vida”, da mesma fundação. Esse caderno foi elaborado com o intuito de promover um plano de formação, imbricado em questões teóricas e práticas, com planejamento, gestão pedagógica e recursos metodológicos, configurando como “Assessorias pedagógicas”, com o objetivo de formar educadores num processo democrático. O *slogan* do projeto é exposto a partir dos seguintes dizeres: “Os sujeitos: iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências”.

Para tanto, o Programa enfatiza como elemento central da formação a homologia de processos formativos. A homologia de processos é base metodológica para a formação permanente. Tem como fundamento a adoção de semelhança na estrutura e nas etapas que compõem o processo formativo dos educadores e a práxis pedagógica que desenvolve junto às crianças e adolescentes. (FUNDAÇÃO SICRED, 2008, p.7-8).

O programa utiliza a homologia no sentido de cooperatividade, se apropriando desse conceito, cria a denominação “homologia de processos”, e

argumenta que esta é a base metodológica para a educação de formação permanente. Esse conceito foi utilizado pelo MEC (2000) na elaboração da proposta de diretrizes para a formação inicial de professores da educação básica, em cursos de nível superior. De acordo com o “Projeto formando educadores”:

A metodologia de homologia de processos compreende procedimentos formativos articulados e encadeados que tomam por objeto: as ações pedagógicas empreendidas pelas Assessorias Pedagógicas junto aos educadores; as reflexões sobre as experiências cooperativas desenvolvidas pelos educadores junto às crianças e adolescentes; e o planejamento de novas intervenções pedagógicas nos ambientes educacionais. A metodologia não busca apenas aprofundar os conhecimentos teóricos que subsidiam as ações pedagógicas, mas atingir as práticas docentes fomentadas nos ambientes educacionais. (FUNDAÇÃO SICRED, 2008, p.7-8).

Tendo em vista que na biologia a homologia estuda as semelhanças nas estruturas de diferentes organismos que possuem a mesma origem, desenvolvimento e relações evolutivas de um grupo, o emprego do conceito homologia dos processos possui semelhanças de aplicação. Apesar de na educação ser utilizada como metodologia para os educadores, o processo condiz com questões de cooperação entre diferentes funções, oportunizando uma atitude democrática na educação.

O emprego da noção de *corpohomólogo* nesta pesquisa corresponde à abrangência de todo o procedimento que ocorre nos dois corpos durante o processo da dança. Partindo de uma igualdade de propósitos entre as diferenças de experiências, pois, como já citado nesse trabalho, existem diferenças na execução dos passos de cada corpo, porém só vêm para somar a ação em conjunto.

Ao reconhecermos que as diferenças nas estruturas - seja de um passo A e B ou de suas diferentes proposições - se completam, perceberemos o quanto são “homólogas”. Essa compreensão permite observarmos e entendermos os corpos que dançam a dois com suas singularidades possuindo uma ação, um objetivo em comum. Diante das informações apresentadas ao longo dessa dissertação, o *corpohomólogo* se configura a partir de um conjunto de capacidades que correspondem a cooperações, postura intencional, *backgrounds*, intencionalidade e intencionalidade coletiva.

4 COCONDUÇÃO E CORPOHOMÓLOGO NA CENA ARTÍSTICA E NA CENA DO ENSINO/APRENDIZAGEM

Em virtude da diferença de objetivos (lazer/esporte), há diferenças consideráveis entre a Dança de Salão do Programa Mundial de Dança de Salão e aquela das competições oficiais da Federação Internacional de Dança Esportiva. Enquanto o Programa Mundial de Dança de Salão se destina a permitir que todos possam dançar com todos, o regulamento oficial competitivo focaliza a igualdade de condições de avaliação dos competidores em todos os níveis e regiões para que haja, de fato, possibilidade de comparar resultados. (RIED, 2003, p.30).

É notória a diferença de interesses e práticas em diversos ambientes em que as danças de salão são ensinadas. Desenvolver a dança nesses lugares nos proporciona desafios, metas a cumprir no que concerne a reverter ou somar o pensamento da dança. Aos poucos percebemos como o corpo é compreendido, completamente apartado dos conhecimentos e pesquisas sobre si mesmo.

A procura pelas aulas de dança de salão em sua grande maioria se dá por um interesse de recreação ou esporte, ou seja, uma atividade que possibilite o bem estar e especificamente que sirva como prevenção para o estresse. Sabemos que a dança proporciona isso também, mas não se limita apenas a esse objetivo.

Fala-se quase exclusivamente do ensino dos conteúdos, ensino lamentavelmente quase sempre entendido como transferência do saber. Creio que uma das razões que explicam este descaso em torno do que ocorre no espaço-tempo da escola, que não seja a atividade ensinante, vem sendo uma compreensão estreita do que é educação e do que é aprender. (FREIRE, 1996, p.43).

Os alunos aos poucos podem perceber que é possível juntar as duas coisas, por um lado atividade física e por outro a diversidade de conhecimento que a dança oferece. Ao se perceberem no momento em que dançam a dois, as aulas acabam sendo não só apenas uma execução técnica, mas também um momento de reflexão e produção de conhecimento.

Há uma necessidade frequente de discutirmos essas questões que permanecem imbricadas nas danças a dois. Logo as explicações necessitam ser argumentadas para que os praticantes possam compreender porque determinado passo é estruturado dessa forma, e assim entender melhor a técnica. A partir disso a

aula se transforma em um ambiente de troca de informações, teoria/prática, entre professores e alunos.



Figura 13: Aula de dança de salão.
Fonte: JORNAL, 2010.

Conhecermos diferenças é importante para compreendermos os diversos objetivos e possibilidades de execução do corpo para essa prática. Baena (2010) expõe que as danças de salão ensinadas nas escolas e que são praticadas nos bailes são completamente diferentes das executadas em shows e competições. Aponta que essa diferenciação possibilita distinguirmos os dançarinos amadores, profissionais e também percebermos outras objetivações nesse processo, como: socialização, atividade lúdica etc. No entanto, independente das mais variadas objetivações, como também de suas terminologias, independente do ambiente em que estejam, os corpos dançando a dois estão agindo constantemente e conjuntamente, mesmo que de modos assimétricos; vale reafirmar:

Tratar o corpo que dança como um fazer-dizer significa conjugar pensamentos que se distanciam da noção causa/efeito e da moldura fato/prova. Vai, então, sustentar modos de pensar que percorrem caminhos indiretos, imprecisos, circunstanciais e arriscados na maneira de enunciar e implementar idéias no corpo. (SETENTA, 2008, p.18).

Segundo Setenta (2008), “a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo”. De acordo com a autora quando tratamos o corpo como auto-organizador de enunciações, implica dizer que

possui estados de reflexões críticas, transformações, investigações e constantes mudanças. Esse “fazer-dizer” do corpo - argumenta Setenta - é distinguível de um falar sobre algo fora da fala, ou seja, a construção da fala se dá no e pelo corpo.

Entende-se que, assim como tais proposições operam transformações nos estudos da linguagem, elas também podem colaborar na área dos estudos do corpo, ajudando a entender melhor como, por exemplo, o corpo que dança está dizendo enquanto está fazendo a sua dança. Compreender a natureza dos proferimentos constativos e performativos, atentar para o diferencial entre ação/atuação, pode ajudar a tratar com mais clareza as diferentes danças que um corpo dança. Serve também para tratar o corpo como produtor de questões e não receptáculo reprodutor de passos ordenados e, longe de pretender encontrar soluções e respostas definitivas, investigar de que maneira os questionamentos do corpo estão se resolvendo no próprio corpo. (SETENTA, 2008, p.20).

A partir desse entendimento, podemos perceber que em vários processos artísticos e educacionais das danças de salão, como também em bailes em que essa dança é praticada, o corpo tem sido exposto a diferentes formas de enunciação. Esse “fazer-dizer” tem tido direcionamentos para narrativas que expõe a dança de salão na cena a partir de novos padrões e concepções. Logo, um assunto que consideramos pertinente no estudo do corpo nas danças de salão pode passar despercebido por diretores, coreógrafos e dançarinos, porém está explícito nas movimentações de todo o processo: a *cocondução* atuando nos corpos para produzir determinados movimentos da dança.

Ao observarmos um baile, encontraremos diversos casais que nos chamarão atenção no que diz respeito à relação a partir da linguagem técnica que cada um executa. Perceberemos em alguns casais que seus movimentos não são reconhecíveis por quem já teve aulas técnicas de danças a dois, mas se nota que existe um diálogo e uma sequência lógica para uma proposição de ação, que extrapola os limites de uma função realizada apenas por estímulos e respostas.



Figura 14: Baile.
Fonte: SOCIEDADE, 2010.

As corporalidades presentes nesses salões de bailes podem ser estranhas, para quem não tem hábito ou está habituado com as combinações de diferentes corpos que se articulam entre uma dança e outra. Sabemos que a prática da dança a dois requer um diálogo que independe de técnicas codificadas, e alguns corpos que observamos nessas gafieiras¹² tornam-se estranhos, devido à diversificação de singularidades corporais que dançam sem se preocuparem com a reprodução de um código.

Em qualquer gafieira que possamos frequentar, veremos inovações que possivelmente partem de uma interpretação pessoal da técnica aprendida. Quem já passou por aulas de danças de salão reconhece alguns elementos técnicos dessa dança, mas esses elementos são apenas uma passagem para se chegar à maneira como este casal executa sua dança. Eles podem não ter frequentado uma academia de dança, logo essa sua nova interpretação tenha surgido em decorrência de observações ao verem outros casais dançando. O que se aponta aqui é que independente de se ter uma dança construída por códigos, quando dançamos a dois, os corpos se articulam pelo procedimento que denomino como homologia dos corpos, ou seja, como um *corpohomólogo*, corpos que atuam em cooperatividade e em igualdade de propósito que é o de realizar a dança em dupla.

¹² Termo usado no Brasil para se referir aos lugares/bailes em que se praticam as danças a dois.

Outra questão pertinente para discutirmos sobre a prática dançante em bailes são casais em que apenas, aparentemente, percebemos um corpo tratando outro como um objeto, posto que o cavalheiro joga a dama de um lado a outro, criando uma imagem de boneca de pano com esse corpo. Como a *cocondução* e a noção de *corpohomólogo* estariam atuando nesse caso? Se entendermos que o corpo está em constante movimento, independente de não conseguirmos visualizar isto a olho nu, como já discutido nessa dissertação, então já partimos do pressuposto de que ele não é um objeto.

A Mimulus Cia de Dança¹³ é uma referência no sentido de promover um novo olhar sobre as danças de salão. Os espetáculos são montados com concepções que extrapolam os limites de passos aprendidos nas academias de dança ao agregar outras linguagens artísticas nas composições de suas apresentações.



Figura 15: Mimulus Cia. de Dança – Espetáculo: De Carne e Osso. Foto: Guto Muniz.
Fonte: MIMULUS CIA. DE DANÇA, 2011a.

Mesquita (2011) argumenta que a Mimulus não sabia aonde chegaria com o seu processo artístico, o que almejavam apenas era fugir das apresentações convencionais das danças de salão.

¹³A Mimulus é uma companhia de dança de Belo horizonte/MG, que em seus espetáculos tem como referência as danças de salão, buscando trazer para o palco outra forma de olhar pra essa dança. Criando com isso uma linguagem própria. A Cia é liderada pelo diretor e coreógrafo Jomar Mesquita.



Figura 16: Mimulus Cia. de Dança – Espetáculo: Por Um Fio. Foto: Guto Muniz
Fonte: MIMULUS CIA. DE DANÇA, 2011b.

Contudo, chamamos atenção para a companhia com intuito de percebermos a *cocondução* dos corpos nesse formato cênico. Podemos ver dois homens dançando, assim também como mulheres que dançam umas com as outras. A proposição de condução é usada com outras partes de corpo, quebrando com os padrões de condução que são referenciados pela exclusividade do contato das mãos na cintura ou escápula da dama. Também é possível, frequentemente, vermos ações em que o homem carrega a mulher nos braços, e algumas vezes o contrário, a mulher exercendo essa ação. No entanto, não podemos fechar os olhos para a *cocondução* que está ocorrendo.

Quando observamos os corpos ao dançarem com o entendimento de *cocondução* - ou seja, de que os dois estão atuando simultaneamente em cooperatividade - torna-se evidente essa informação. Mesmo em momentos em que um corpo é carregado em cena, em muitos dos espetáculos propostos, dá para perceber que houve um impulso do suposto corpo carregado, uma sustentação do abdômen e outras tantas movimentações que contribuíram para que aquele movimento acontecesse.

Ao falarmos de modos de enunciação do corpo, o espetáculo Lecuona (2004) do Grupo Corpo é outra referência em se tratando de dança a dois, com coreografia de Rodrigo Pederneiras.



Figura 17: Grupo Corpo – Espetáculo: Lecuona. Foto: José Luiz Pederneiras.
Fonte: IG BLOGS E COLUNISTAS, 2010.

Apesar de não ter sido uma montagem que partiu exclusivamente da técnica em dança de salão, é visível nos pares que dançam a noção de *corpohomólogo*. Percebemos a complexidade e modos de agir de ambos para resolverem determinadas situações da coreografia em que cada corpo sabe o momento de saltar, pegar, carregar, erguer um braço.



Figura 18: Grupo Corpo – Espetáculo: Lecuona. Fotos: José Luiz Pederneiras.
Fonte: BLOGSPOT, 2010.

Nas obras mencionadas, como qualquer outra de danças de salão, é possível perceber as proposições que vão surgindo a cada movimento e que expõem a todo o momento uma reciprocidade de atuação intencional de ambos os corpos nessa produção constante de movimentos sincronizados. Vale ressaltar que em algumas produções artísticas, dependendo da proposta do coreógrafo, pode haver

uma dessincronização ou uma improvisação a partir dos elementos estudados, porém estes (passos, elementos) são reconhecíveis entre o par que dança, e isso também contribui para uma ação de *intenção coletiva* (SEARLE, 2010).

Para Setenta (2008), “nem sempre os inventores de dança apresentam o corpo como um apresentador de indagações e soluções provisórias”. Aponta que as informações estão sendo processadas, colecionadas o tempo todo no corpo.

Esse corpo-coleção de informações pode lidar de maneiras distintas com a dança. Pode privilegiar o exercício descritivo de referências, pode preferir a narrativa em seqüência linear, pode priorizar o processo e não a obediência a um produto; pode optar por várias outras escolhas. (SETENTA, 2008, p.29).

Setenta (2008) propõe pensar o corpo que dança como possibilidade de diferentes modos de enunciar essa dança. Necessitamos entender que esse argumento refere-se às condições em que esse corpo pode ser submetido na cena. A autora propõe, a partir de estudos da teoria dos atos de fala de Austin, que o corpo pode estar em um modo constativo de enunciação, no qual, ao dançar, relata seus próprios assuntos, suas particularidades junto a uma reprodução de linguagem já pronta. Ou, em um modo performativo, que apenas produz seqüências a partir de improvisações dentro de possibilidades propostas pelo coreógrafo ou não. “É interessante destacar a ocorrência da dupla articulação (constativo/performativo) que se enuncia tanto no fazer verbal quanto no corporal. Um modo de enunciar não anula o outro e ambos podem estar em exercício concomitante na produção de fala”. (SETENTA, 2008, p.23).

O corpo em cena está nos dizendo, apontando para nuances que independem da coreografia apresentada. Portanto, podemos ver a noção de *corpohomólogo* em diversos espetáculos que expõem ações relacionais de um corpo com outro. Independente da proposta da companhia ou do espetáculo propor esse olhar para as ações, soluções que os corpos desenvolveram para produzir o movimento, a *intencionalidade* (SEARLE 2005) está acontecendo.

No caso de um espetáculo em dança, e especificamente na apresentação de um casal, o processo intencional torna-se mais evidente para ambos os corpos. E essa evidência é possível, pois, ambos já ensaiaram horas aquela determinada seqüência e isso facilita prever o movimento que cada corpo irá executar. Sendo

assim, é possível eles agirem no momento propício, e conseqüentemente chegarem a um denominador comum que é a realização da seqüência que ambos objetivaram.



Figura 19: Apresentação de tango.
Fonte: RECORTES..., 2010

É importante frisar, como citado ao longo dessa dissertação, que o *corpohomólogo* se configura também por outras questões, como por exemplo, os sistemas intencionais (DENNETT, 1997). Logo, podemos perceber esse sistema atuante em casos em que não existe a priori uma realização de movimentos, baseados em possíveis seqüências coreográficas. Os movimentos que surgem partem de uma possibilidade de reconhecimento para ambos diante de determinadas propostas pelo par que dança.

Embora os corpos sejam submetidos a diferentes enunciações, possuem um “fazer-dizer” que expõem uma coleção de informações e podem nos provar a existência de um sistema de ações intencionais atuante a todo o momento nessa relação corporal das danças de salão, seja em bailes, academias ou nas danças desportistas a dois.

4.1 DANÇAS DE SALÃO: ASPECTOS COGNITIVOS EDUCACIONAIS

Podemos entender os corpos que dançam a dois na cena dos processos artísticos e educacionais, também, com a noção de “atuação” ou “enação”, proposta por Varella, Thompson e Rosch (1991) na qual descrevem a experiência humana como ações cognitivas corporalizadas.

Ao usar o termo *corporalizada* pretendemos destacar dois pontos: primeiro, que a cognição depende dos tipos de experiência que surgem do facto de se ter um corpo como várias capacidades sensoriomotoras e, segundo, que estas capacidades sensoriomotoras individuais se encontram elas próprias mergulhadas num contexto biológico, psicológico e cultural muito mais abrangente. Ao usar o termo *acção* pretendemos destacar uma vez mais que os processos sensórios e motores, percepção e acção, são fundamentalmente inseparáveis na cognição vivida. (VARELLA; THOMPSON; ROSCH, 1991).

Segundo Varella, Thompson e Rosch (1991) a abordagem da atuação ou enação estuda como o sujeito perceptivo guia suas ações em uma situação local. Logo, o processo de *cocondução*, entendido como cognitivo, implica em ações sensoriomotoras, emocionais, intelectuais. Nesse sentido necessitamos refletir como esse entendimento pode trazer contribuições para o processo artístico e educacional das danças de salão.

O modelo educacional perpetuado por ambos, o mundo da dança e da escola, ainda aparece oculto, não desvelado. Esse modelo de relações artístico-pedagógicas aceito por grande parte de nossa população de dançarinos, alunos, professores, diretores e coreógrafos parece ser ainda uma relação ingênua sobre aquilo que nossos corpos podem estar nos ensinando, perpetuando, reproduzindo e controlando socialmente através da dança. (MARQUES, 2001, p.108).

A carência de uma formação específica para o processo de ensino/aprendizagem em dança e especificamente em danças de salão é um tema discutido por profissionais dessas danças (ZAMONER, 2005). A altercação desse assunto se torna pertinente na medida em que encontramos professores utilizando metodologias de ensino fundamentadas em conceitos e metáforas linguísticas que induzem um entendimento defasado de dança, corpo e do corpo na dança.

Embora hoje em dia haja tentativas de ensinar o balé de um “outro modo” (muitos professores hoje adotam para ensinar o balé clássico os pés descalços, trabalho no/de chão etc.), estes são simplesmente outros caminhos que, no fundo, ensinam as mesmas coisas. Mesmo que não estejamos aprendendo repertórios de balé propriamente ditos, estamos aprendendo conceitos, idéias e ideais incorporados e embutidos nesta técnica. (MARQUES, 2001, p.68).

A partir desse exemplo de Marques (2001), podemos argumentar a deficiência que ainda teremos em entender os corpos cognitivamente, se continuarmos com um único entendimento de condução, ou ainda, que seja realizada uma inversão de papéis na “condução da dança”, como proposto por alguns profissionais que argumentam estarem inovando nas danças a dois.

Neste sentido, uma dança não deve ser tratada como um sistema linear, mas como um sistema circular, onde os parceiros de dança se afetam mutuamente por meio de seus movimentos, deste modo é mais apropriado afirmar que os parceiros construam uma dança em comum por meio da relação que se estabelece entre eles a partir dos movimentos recíprocos que realizam [...] (VALLE, 2008, p.7-8).

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

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

Freire (1996) argumenta que muitas vezes os professores não imaginam como a vida de um aluno pode mudar completamente a partir de seus gestos. Partindo desse comentário, podemos lembrar várias oportunidades em processos artísticos, salas de aula e bailes em que deixamos passar a oportunidade de fomentar debates relevantes, sobre diversos temas que estão imbricados nos

processos de ensino e aprendizagem das danças de salão. É nossa responsabilidade como educadores, mediar o conhecimento de forma que possibilite aos alunos desenvolverem um posicionamento crítico diante de imposições hegemônicas. Portanto,

Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Esses que-fazer-se encontram um no corpo do outro. Enquanto ensino, continuo buscando, reprocurando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade. (FREIRE, 1996, p.29).

A forma de atuação dos profissionais de dança, pautada em regras, conceitos defasados e más metáforas ainda é comumente observada na atualidade no processo educacional de vários professores. Percebe-se que o problema não é causado exclusivamente por falta de uma formação específica em danças de salão. Claro que o conhecimento dos fundamentos das danças a dois corrobora com o trabalho pedagógico. No entanto, precisa-se de conhecimentos fundamentados em uma educação interdisciplinar que utilize e articule os conceitos de dança, corpo, metáfora, educação, sociedade e cultura do mundo moderno.

4.2 METÁFORAS NAS DANÇAS DE SALÃO: COMPREENSÕES DICOTÔMICAS E DUALISTAS DE CORPO

Nossa obrigação é tão somente estarmos atentos para não confundir boas idéias ou “verdadeiros” desejos e fantasias com o conhecimento, e replicar, sem responsabilidade, metáforas ou outras figuras de linguagem (verbal ou gestual), que são convencionadas, mas que há muito não comunicam os processos que se conhecem de um corpo no mundo. (RENGEL, 2007, p.123).

De acordo com Rengel (2007) em uma comunicação a metáfora é imprescindível, seja linguística ou gestual. Não temos como abdicar destas, “coatuam” frequentemente na cultura e de maneiras diversas. Portanto, precisamos apenas estar atentos para com certas metáforas que estão sendo empregadas no desenvolvimento das danças de salão.

Lakoff e Johnson (2002) argumentam que usualmente a metáfora não é vista como pensamento e ação, restringindo-se apenas a uma característica linguística. Defendem que pensamos e agimos por conceitos metafóricos.

Os conceitos que governam nosso pensamento não são meras questões do intelecto. Eles governam também a nossa atividade cotidiana até nos detalhes mais triviais. Eles estruturam o que percebemos, a maneira como nos comportamos no mundo e o modo como nos relacionamos com outras pessoas. Tal sistema conceptual desempenha, portanto, um papel central na definição de nossa realidade cotidiana. Se tivermos certos, ao sugerir que esse sistema conceptual é em grande parte metafórico, então o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáfora. (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p.123).

Lakoff e Johnson (2002) expõem exemplos que nos dão idéias de como um conceito é metafórico e pode estruturar nossas atividades cotidianas. Vejamos o conceito CONDUZIR e a metáfora conceptual CONDUZIR É GUIAR. É possível argumentar, a partir dos estudos dos autores, que essa metáfora é comumente usada na nossa cultura em diversas possibilidades de expressões. É utilizada no sentido de guiar um veículo ou uma pessoa com deficiência visual. Nas danças a dois, essa metáfora normalmente é compreendida também no sentido de guiar o outro corpo para a execução dos movimentos. Logo, Lakoff e Johnson (2002, p.53) apontam que “um conceito metafórico pode nos impedir de focalizar outros aspectos desse mesmo conceito que sejam inconsistentes com essa metáfora”. Por exemplo, estamos comprometidos em pensar apenas na ação do “guia”, que perdemos aspectos que dizem respeito à cooperação do suposto guiado para que a dança de salão aconteça.

A metáfora e sua coerência cultural é uma questão relevante para os estudos das metáforas nas danças de salão, pois os autores afirmam que os valores de uma cultura serão coerentes com estruturas metafóricas de conceitos que se fundamentam nessa cultura. Dão-nos exemplos de valores culturais na nossa sociedade que condizem com metáforas que indicam espacialização, tipo PARA CIMA e PARA BAIXO. Os opostos para esses conceitos não seriam coerentes, observamos alguns exemplos citados por Lakoff e Johnson (2002, p. 71): “‘Mais é melhor’ é coerente com MAIS É PARA CIMA e BOM É PARA CIMA. ‘Menos é melhor’ não seria coerente com essas metáforas”.

Lakoff e Johnson (2002) argumentam que esses valores estão enraizados na nossa cultura e que são coerentes com as metáforas de espacialização que utilizamos no cotidiano.

Parece, assim, que nossos valores não são independentes, mas devem formar um sistema coerente como os conceitos metafóricos que orientam nossa vida quotidiana. Não estamos afirmando que todos os valores culturais coerentes com um sistema metafórico existam realmente, mas somente que aqueles que existem e estão profundamente enraizados em nossa cultura são compatíveis com nosso sistema metafórico. (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p.123).

Rengel (2007) argumenta, a partir de fundamentações em Lakoff e Johnson (1999), que as metáforas bem como outras figuras de linguagem só acontecem porque há uma elaboração metafórica do corpo, ou seja, afirma que agimos por procedimento metafórico. Partindo desse pressuposto, necessitamos estarmos atentos para nossa maneira de atuar com as metáforas.

Segundo a autora, existe a metáfora enquanto linguagem verbal e também existe um mecanismo de comunicação cognitiva do corpo que é o procedimento metafórico.

Entendemos esse todo MENTE como muitas partes, ou qualquer outro todo (tal como: “Li Machado todo” = li a obra de Machado de Assis e não Machado, a pessoa) porque sensório-motoramente (com corpo) nos sabemos um corpo que tem partes: mãos, fígado, orelhas, córtex, e, sensório-motoramente (com corpo) nos entendemos um corpo todo, no seu conjunto. É a própria experiência com corpo, enzimas, neurônios, linfas, joelho dobrando (cada parte operando a sua parte e em transrelação no todo) que nos faz entender algo que significa a parte pelo todo, porque somos parte e todo. Porém, porém, atenção, somos corponectivos (= embodied= mentecorpo trazidos juntos) e, ao dizer que: NOS SABEMOS, NOS ENTENDEMOS sensório-motoramente, já estamos fazendo uma abstração com o emprego de tais verbosconceitos que significam julgamentos racionais, inferentes intelectuais. Ocorre, então um cruzamento em simultaneidade de processos sensório-motores e abstratos: o procedimento metafórico. (RENGEL, 2007, p.77-78).

De acordo com Rengel (2007), o procedimento metafórico é uma comunidade em permanência das conexões neurais, do sensório-motor, das abstrações que ocorrem no/com o corpo. Enquanto processo comunicacional e cognitivo do corpo, possui uma característica global, atuando de modo intermediário entre o sensório-motor e as experiências subjetivas. “Esta intermediação faz

sentir/abstrair que ‘pegar uma idéia’ (LAKOFF & JOHNSON 1999) é como se a pegássemos com sensações, raciocínio, reflexões, com alívio ‘físico’ de ter entendido, ou seja, um autoabstrato pode-se dizer. Pense! Sinta!” (RENGEL, 2007, p.13).

As metáforas dicotômicas habitualmente usadas na prática da dança a dois, tais como corpo ativo e corpo passivo, impregnam a informação de um corpo que exerce a ação e outro que é objeto ou ausente de ação. Outro exemplo é a utilização de corpo dominador e corpo dominado, bem como corpo condutor e corpo conduzido. Segundo os argumentos de Rengel (2007), no que concerne ao entendimento dos processos corpóreos, as más metáforas vêm gerando consequências na área educacional.

De acordo com Freire (1996. p.38-41), “A prática docente crítica, implicante do pensar certo, envolve o movimento dinâmico, dialético, entre o fazer e o pensar sobre o fazer”. Portanto, ao continuarmos utilizando um vocabulário metafórico dicotômico impossibilitamos uma reflexão crítica sobre o corpo nas danças a dois.

O saber que a prática docente espontânea ou quase espontânea, “desarmada”, indiscutivelmente produz é um saber ingênuo, um saber de experiência feito, a que falta a rigorosidade metódica que caracteriza a curiosidade epistemológica do sujeito. Este não é o saber que a rigorosidade do pensar certo procura. (FREIRE, 1996, p.38).

Além da falta de clareza na utilização das metáforas dicotômicas nas danças de salão, estas muitas vezes direcionam a compreensão para um modo dualista de entendimento do corpo. É comum ouvirmos: “eu não preciso pensar no que vou fazer, ele me leva”, remetendo a uma anulação de consciência do corpo, ou seja, como se a mente fosse distinta do físico.

Para Rengel (2007, p.39), “rejeitar a idéia que mente opera por princípios físicos, químicos e biológicos, enfim, pelos processos que são denominados mais detectáveis, é continuar a perpetuar noções dualísticas [...]”. Portanto, necessitamos conhecer as formas existentes de dualismos, para assim observamos se nossos princípios artísticos e educacionais em danças de salão se baseiam de alguma forma em tais; mais detalhadamente:

[...] As teorias dualistas da mente, que afirmam que os processos e estados mentais não são apenas processos e estados de um sistema exclusivamente físico, mas constituem uma espécie distinta de fenômeno, de natureza essencialmente não-física. (CHURCHLAND, 2004, p.17).

De acordo com Churchland (2004), na abordagem dualista da mente a inteligência consciente está em algo não físico. Para compreendermos com mais pertinência os dualismos, o autor apresenta cinco formas de dualismos. Para essa pesquisa julgamos relevante expor duas. A primeira delas é o dualismo de substância, a mente é uma substância não física, que independe de qualquer corpo físico a qual possa se conectar.

Ainda segundo o filósofo, a teoria cartesiana dividiu a realidade em dois tipos de substância. A primeira se refere à matéria comum, que tem como característica a ocupação de um lugar no espaço, tendo também comprimento, largura e altura. Ao se referir a esse tipo de substância, Churchland (2004, p.27) argumenta que “Descartes não tentou reduzir a importância desse tipo de matéria. Ao contrário, ele foi um dos físicos mais criativos de sua época e era um defensor entusiasmado do que na época se chamava ‘filosofia mecânica’”.

Churchland argumenta que Descartes não acreditava que a razão consciente do ser humano poderia ser explicada nos termos da mecânica da matéria, apresentando com isso uma segunda substância sem extensão e que não possuía uma posição no espaço.

Para Descartes, o você real não é seu corpo material, mas sim uma substância pensante e não-espacial, uma unidade individual da coisa-mente, totalmente distinta de seu corpo material. Essa mente não-física está em interação causal sistemática com seu corpo. O estado físico dos órgãos sensoriais de seu corpo, por exemplo, causa experiências táteis/auditivas/visuais em sua mente. E os desejos e as decisões de sua mente não-física fazem que seu corpo se comporte movido por propósitos. Suas conexões causais com sua mente são o que faz seu corpo ser seu, e não o de outra pessoa. (CHURCHLAND, 2004, p.27).

A característica desse tipo de substância era a atividade de pensar – conhecida como dualismo cartesiano – e o tipo de argumento que favorece essa compreensão, o da religião, uma ideia de alma imortal.

Paul Churchland (2004) aponta que as razões principais dessa concepção era que Descartes acreditava ser uma substância pensante e, mais, que não imaginava um sistema físico dotado de linguagem. O problema consistia em saber como a “coisa-mente” totalmente diferente da “coisa-matéria”, teria influência sobre a outra. Descartes sugeria que uma substância sutil – os espíritos animais – transmitia a influência da mente para o corpo. No entanto, o autor comenta que isso não deu uma solução para como aconteceria a interação dessas substâncias consideradas distintas.

O segundo dualismo apontado é o dualismo de propriedade. A mente é uma propriedade, um fenômeno que está além ou acima do cérebro, mas é causada pelo funcionamento deste. Nesse caso Churchland (2004, p. 30) explana que “o cérebro é dotado de um conjunto de *propriedades* das quais nenhum outro objeto físico dispõe. Essas propriedades especiais são não-físicas: daí o título dualismo de propriedade”. A propriedade, por exemplo, de sentir dor, pensar, desejar é tida como característica da inteligência consciente, porém considerada não física porque jamais poderá ser explicada ou reduzida em termos dos conceitos das ciências físicas habituais.

A partir desse ponto, surgem importantes diferenças entre as diversas posições. Começemos com o que talvez seja a versão mais antiga do dualismo da propriedade: o epifenomenalismo. Esse termo impressiona, mas seu significado é simples. O prefixo grego “epi” significa “acima”, e essa posição afirma que os fenômenos mentais não constituem uma parte dos fenômenos físicos no cérebro determinando, em última análise, nossas ações e comportamentos, mas, ao contrário, eles ocorrem, por assim dizer, “acima do embate”. Os fenômenos mentais são, dessa forma, epifenômenos. Sustenta-se que eles se manifestariam ou viriam à tona apenas a partir do momento em que o cérebro em desenvolvimento ultrapassa um certo nível de complexidade. (CHURCHLAND, 2004, p.30-31).

O autor informa que embora o epifenomenalista sustente que os fenômenos mentais ocorram no cérebro, eles trazem que este cérebro não tem quaisquer efeitos causais no físico, são meros epifenômenos. A partir disso Churchland discerne que o “rebaixamento” epifenomenalista das propriedades mentais à atividade cerebral pareceu extremista para os dualistas de propriedade e com isso apresenta outra teoria: *dualismo interacionista da propriedade*. Este tipo coloca que as propriedades físicas e não físicas estão em interação sistemática, logo as propriedades mentais não estariam “acima” das físicas.

As propriedades mentais são consideradas como emergentes e elas só surgem quando a matéria física está organizada, ou seja, quando ganha a complexidade suficiente, através do processo evolutivo. Como exemplo de propriedades, temos a de ser vivo, a de ser colorido. Para o dualismo de propriedade, os estados mentais e as propriedades são irreduzíveis, estão para além de qualquer explicação da ciência física.

Segundo Churchland (2004), o favorecimento desse entendimento dualista ocorre pelo argumento da introspecção, onde os estados mentais dificilmente poderiam ser diferentes dos estados físicos. E Churchland contesta o argumento da introspecção, porque apesar de ser interessante recorrer a experiências diretas com nós mesmos, se torna suspeito quando levamos em consideração outras formas de observações que não são capazes de revelar as coisas como são naturalmente. Tanto a observação interior como nossos sentidos não se tornam suficientes para detalhes que estão ocultos.

Tornar conscientes certas posições vigentes, concernentes ao entendimento do corpo, disseminadas por meio de metáforas da mídia e da educação, que afetam de modo inapropriado e prejudicial o aprendizado, o comportamento, a atitude crítica e a criatividade dos educandos, principalmente. (RENGEL, 2007, p.13).

Nós professores de danças de salão precisamos estar atentos para o emprego de dicotomias e metáforas, que geralmente trazem consigo um direcionamento para algum tipo de dualismo. E, como afirma Rengel (2007), as metáforas dualistas vinculam uma ideia determinista, disseminando o corpo para o essencialismo.

4.3 CONSIDERAÇÕES: *COCONDUÇÃO E CORPOHOMÓLOGO*, PROPOSIÇÕES EMANICIPATÓRIAS PARA O CORPO

[...] Toda energia emancipatória teórica foi orientada pelo princípio da igualdade, não pelo princípio do reconhecimento das diferenças. Agora temos de tentar uma construção teórica em que as duas estejam presentes, e saber que uma luta pela igualdade tem de ser também uma luta pelo reconhecimento da diferença, porque o importante não é a homogeneização, mas as diferenças iguais. (SANTOS, 2007, p. 62-63).

Para Santos (2007), reinventar a emancipação social é reconhecer que há emancipação da sociedade e que por isso é possível reinventá-la. O problema apresentado por Santos sobre esse conceito de emancipar-se é justamente um tema central da modernidade ocidental. Uma sociedade com problemas que se organiza por tensões entre regulação e emancipação, por ordem e progresso, mas com expectativas de que esses problemas sejam resolvidos.

O autor alega que a discrepância entre as experiências do povo, que muitas vezes não são boas, e as suas expectativas, tem fundamentos para entendermos e pensarmos na emancipação da sociedade moderna. Contudo, aponta que a regulação e as expectativas, como também as experiências, estão desfiguradas, pois de alguma forma vivemos uma crise dupla de regulação e emancipação.

Com efeito, há uma inversão nessa discrepância de experiências e expectativas, e por isso alguns pensam que não tem sentido falar de emancipação social: chegamos ao “fim da história” e o que resta é festejá-lo. Nós, ao contrário, pensamos que é preciso continuar com a ideia de emancipação social; no entanto, o problema é que não podemos continuar pensando-a em termos modernos, pois os instrumentos que regulam a discrepância entre reforma e revolução, entre experiências e expectativas, entre regulação e emancipação, essas formas modernas, estão hoje em crise. (SANTOS, 2007, p.18).

Contudo, Santos (2007) comenta que a ideia da necessidade de uma sociedade melhor, mais justa não está em crise. A liberdade, igualdade e solidariedade prometidas ao mundo moderno, segundo o autor, continuam sendo uma aspiração da população mundial. A grande questão é que nossa situação é complexa, pois temos problemas modernos e, no entanto, não temos soluções modernas. Ratifica que temos que nos esforçar muito para a reinvenção da emancipação social.

O sociólogo argumenta que não necessitamos de um conhecimento novo, o que precisamos é de um novo modo de conhecimento, alternativo para as alternativas. Podemos trazer para as danças de salão uma compreensão similar. Entender um modo de produzir conhecimento nas danças a dois que não é novo e sim repensado. A condução existe, o que precisamos persuadir é que são duas conduções atuando de maneira distinta e simultânea e que uma não desvaloriza a outra.

Ao argumentar sobre modos de conhecimento, Santos (2007, p. 33) expõe que “Se queremos as duas coisas, temos de entender que necessitamos de dois tipos de conhecimento e não simplesmente de um deles”. Sabemos que há um trabalho diferenciado desenvolvido com as danças de salão nos mais variados ambientes em que essa atividade se encontra, sejam em academias de ginásticas, escolas de danças ou processos artísticos. No entanto, independente dos objetivos que se tenha com a prática de dançar a dois, podemos instigar os praticantes a perceberem com mais atenção seus movimentos e os movimentos do outro, ou seja, perceberem ambos os corpos.

As observações e discussões sobre o corpo que dança oportuniza entendermos que a dança não se restringe apenas a uma execução técnica. Logo, questões que permeiam essa prática dançante, tais como dicotomias, dualismos, questões de gênero, educação e comportamento, ajudam a entendermos melhor os modos de atuação que foram construídos no decorrer da sistematização da técnica de dançar a dois.

Em alguns ambientes essas questões podem ter uma melhor receptividade. Contudo, é relevante promover espaços de discussões, mesmo nos locais em que apenas o direcionamento para o desempenho técnico seja o objetivo principal. Uma abordagem sobre assuntos relacionados ao corpo, muitas vezes, pode partir de alguma execução errada de um passo, ou algum comentário feito por um dos praticantes. Podemos perceber inúmeras oportunidades que teremos para propiciar momentos de discussões e reflexões. Com isso, será possível despertar interesses daqueles que praticam a dança a dois e não se dão conta que, também, para um desempenho técnico de qualidade, há necessidade de saberes que estão imbricados nesse processo e que auxiliam no desenvolvimento da dança. “A lição emancipadora do artista, oposta termo a termo à lição embrutecedora do professor, é a de que cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo”. (RANCIÈRE, 2010, p.104).

O desenvolvimento de saberes nas danças de salão parte de coisas básicas, como, por exemplo, porque determinado passo é estruturado dessa forma? Porque em determinado ritmo existe um passo masculino e outro feminino e no tango os homens podem fazer os mesmos passos das mulheres? São questões como essas que trazem inúmeras informações necessárias para o praticante da dança a dois. A diversidade de conhecimento que a dança oferece é enorme e

limitarmos essa dança apenas ao desempenho técnico é degradá-la. “Quem ensina sem emancipar, embrutece. E quem emancipa não tem que se preocupar com aquilo que o emancipado deve aprender. Ele aprenderá o que quiser, nada, talvez”. (RANCIÈRE, 2010, p.37).

Como aponta Rancière, a partir de Jacotot (2010), para emanciparmos alguém é necessário que estejamos também emancipados. Os corpos são tratados nas danças de salão completamente apartados dos conhecimentos e pesquisas sobre o corpo. Quando observamos os corpos dançando as danças de salão, como argumentado ao longo dessa dissertação, os percebemos com um olhar social hegemônico marcado pelas diferenças sexuais e físicas. Para percebermos e entendermos os corpos como *corpohólogos* precisamos nos desarraigar desse padrão, já que estudos, pesquisas e descobertas atuais nos comprovam a necessidade de mudança de paradigma. Portanto, desenvolver o pensamento em dança, compreendendo que existem ações recíprocas, nos oportuniza entender a cooperatividade atuante dos corpos e não um corpo, como temos afirmado, que atua em comando.

Ao propor as noções de *cocondução* e *corpohólogo*, esperamos contribuir com professores, dançarinos profissionais e amadores nessa prática de dança a dois a se conscientizarem que os corpos que dançam estão a todo o momento agindo em cooperatividade. A partir dessa compreensão, podemos quebrar um pensamento hegemônico insustentável de que uma única pessoa conduz o movimento dessa dança e com isso contribuir para a emancipação do corpo nas danças a dois.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BOA FORMA. Altura: 277 pixels. Largura: 280 pixels. 2010. Disponível em:
<<http://academiaboiforma.webnode.com.br/products/dan%C3%A7a%20de%20sal%C3%A3o/>> Acesso em: 21 fev. 2012.

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

ARÔXA, Jaime. Condução: a linguagem sensorial da dança de salão. In: _____. **Dança & Cia**. São Paulo: DMC Sistemas e Comunicações Ltda., 1999-2000, Bimestral.

AULA de Anatomia. Altura: 326 pixels. Largura: 578 pixels. 2001. Disponível em:
<<http://www.auladeanatomia.com/comparada/ac8.jpg>> Acesso em: 21 fev. 2012.

BAENA, Suanne S. **Dança de salão**: uma estética transcrita para a cena. Disponível em:
<http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/151/76> Acesso em: 16 nov. 2011.

BORDO, Susan; JAGGAR, Arison. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1999.

BREGOLATO, Roseli. **Cultural corporal da dança**. São Paulo: Ícone, 2000.

BRASIL ESCOLA. Altura: 254 pixels. Largura: 300 pixels. 2009. Disponível em:
<<http://www.brasilecola.com/biologia/evidencias-evolucao-biologica.htm>> Acesso em: 21 fev. 2012.

BLOGSPOT. Altura: 191 pixels. Largura: 320 pixels. 2008. Disponível em:
<http://cotidianojoinville.blogspot.com.br/2008_07_01_archive.html> Acesso em: 21 fev. 2012.

BLOGSPOT. Altura: 849 pixels. Largura: 1218 pixels. 2010. Disponível em:
<http://4.bp.blogspot.com/_Bw1sDTkFfLE/TE9e7fuJiHI/AAAAAAAAAm0/aJYkINHRLYs/s1600/lecuona-blog.JPG> Acesso em: 21 fev. 2012.

CHURCHLAND, Paul M. Matéria e consciência: uma introdução à filosofia da mente. In: _____. **O problema ontológico**. São Paulo: Unesp, 2004.

CESAROTTO, Oscar. **Tango malandro**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CRESWELL, John. **Projeto de pesquisa**: método qualitativo, quantitativo e misto. Porto Alegre: Artmed, 2007.

DANÇA em pauta. Altura: 240 pixels. Largura: 250 pixels. 2011. Disponível em: <<http://www.dancaempauta.com.br/site/artigo/danca-e-educacao-um-mar-de-abordagens/>> Acesso em: 21 fev. 2012.

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

_____. **O gene egoísta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **A grande história da evolução: na trilha dos nossos ancestrais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DENNETT, Daniel. **Tipos de mente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Brainstorms**. Tradução: Luiz Henrique de Araújo Dutra. São Paulo: Unesp, 2006.

_____. **A perigosa idéia de Darwin**. Tradução: Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DARWIN, Charles. **Origem das espécies**. Tradução: André Campos Mesquita. São Paulo: Escala, 2009.

ESSAS & OUTRAS. Altura: 499 pixels. Largura: 384 pixels. 2011. Disponível em: <<http://www.essaseoutras.com.br/1%C2%BA-festival-de-dancas-de-salao-de-sao-paulo-informacoes-site/danca-de-salao/>> Acesso em: 21 fev. 2012.

FROW, John; MORRIS, Meaghan. Estudos culturais. In: DENZIN, Naman et al. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: [s.n.], 2006.

FERREIRA, Lúcia; NASCIMENTO, Enilda. **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002. (Coleção Bahianas 7).

FLICK, Uwe. **Desenho da pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FUNDAÇÃO SICREDI. **Programa a união faz a vida: formando educadores**. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.auniaofazavida.com.br/websiteufv/upload/files/2528_Formando_Educadores_SES.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2010.

FUNÇÕES da Linguagem. Altura: 378 pixels. Largura: 960 pixels. 2010. Disponível em: <http://ciep113waldickpereira.blogspot.com.br/2010_06_01_archive.html> Acesso em: 21 fev. 2012.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

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

GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: _____. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GRESSLER, Lori. **Introdução à pesquisa**: projetos e relatórios. São Paulo: Loyola, 2003.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

IG BLOGS E COLUNISTAS. Altura: 420 pixels. Largura: 604 pixels. Disponível em: <<http://colunistas.ig.com.br/aplausobrasil/files/2010/06/lecuona.jpg>> Acesso em: 21 fev. 2012.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010.

JORNALE. Altura: 463 pixels. Largura: 625 pixels. 2010. Disponível em: <<http://jornale.com.br/mirian/?p=9429>> Acesso: 21 fev. 2012.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. **Lições de Dança 3**, Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Coordenação da tradução: Mara Sophia Zanotto. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: EDUC, 2002. (Coleção: As faces da linguística aplicada).

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico**: monografias, dissertações e teses. 4.ed. Salvador: Edufba, 2007.

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

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

MESQUITA, Jomar. Transposição da linguagem coreográfica dos salões para os palcos: dança de salão como arte. In: PERNA, [?]. (org.). **Duzentos anos de dança de salão no Brasil**. Rio de Janeiro: Amaragão, 2011.

MIMULUS CIA DE DANÇA. Altura: 335 pixels. Largura: 500 pixels. 2011a. Disponível em: <<http://mimulusciadanca.wordpress.com/2011/06/01/325/>>. Acesso em: 21 fev. 2012.

_____. Altura: 1772 pixels. Largura: 2598 pixels. 2011b. Disponível em: <<http://mimulusciadanca.wordpress.com/2011/06/01/325/>>. Acesso em: 21 fev. 2012.

MYERS, David. **Introdução à psicologia geral**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
MORRIS, Desmond. **O macaco nu**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MORIN, Edgar. **Os setes saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2007.

NEVES, Neide. **A técnica como dispositivo de controle do corpomídia**. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

NOGUEIRA, Kenio. **Quem conduz na dança?** uma nova realidade para o século XXI. Disponível em: <<http://dancasalaojoinville.com/blog/2009/10/conducao-homem-x-mulher/comment-page-1/#comment-1205>>. Acesso em: 02 jul. 2011.

PRECIOSA Maria. Altura: 400 pixels. Largura: 299 pixels. 2011. Disponível em: <<http://preciosamaria.blogspot.com.br/2011/05/ao-som-de-um-bolero.html>>. Acesso em: 21 fev. 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

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

_____. **Os temas de movimento de Rudolf Laban**: modos de aplicação e referências. São Paulo: Annablume, 2008.

RECORTES de Viagem. Altura: 1000 pixels. Largura: 667 pixels. 2010. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/recortesdeviagem/2010/09/17/tango-comida-italiana-em-silveira-martins/>>. Acesso em: 21 fev. 2012.

RIED, Bettina. **Fundamentos de dança de salão**: programa internacional de dança de salão - dança esportiva internacional. Londrina: Midiograf, 2003.

RODRIGUES, Vagner. **Fora da mídia e dentro do salão**: samba-rock e mestiçagem. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

ROCHA, Ney. **Tango**: uma paixão porteña no Brasil. Rio de Janeiro: N. H. da Silva Rocha, 2000.

SAVIGLIANO, Marta. Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos: seguindo os passos de Cortázar nas milongas de Buenos Aires. **Cadernos Pagu**, (14) 2000: 87-127.

SCHIFFMAN, Harvey Richard. **Sensação e percepção**. Rio de Janeiro: LTC, 2005.

SOCIEDADE. Altura: 340 pixels. Largura: 508 pixels. 2010. Disponível em: <<http://sociedade.estilors.com.br/2010/08/10/sogipa-comemora-143-anos-com-baile-de-aniversario/>>. Acesso em: 21 fev. 2012.

SOCIEDADE FILARMÓNICA DE 1º DE DEZEMBRO DE MONTIJO. 2010. Altura: 333 pixels. Largura: 400 pixels. Disponível em: <<http://1dezembro-montijo.blogspot.com.br/>> Acesso em: 21 fev. 2012.

SANTOS, Boaventura S. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: Edufba, 2008.

SEARLE, John R. **Intencionalidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Consciência e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

STUDIO. Altura: 480 pixels. Largura: 350 pixels. 2012. Disponível em: <<http://studiopontodeencontro.blogspot.com.br/2012/01/u-m-dos-principais-aspectos-observados.html>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

STATIC Guim. Altura: 192 pixels. Largura: 372 pixels. Disponível em: <<http://static.guim.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2006/03/17/tango372ready.jpg>>. Acesso em: 21 fev. 2012.

TEIXEIRA, João de Fernandes. **A mente segundo Dennett**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Mente, cérebro e cognição**. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Filosofia e ciência cognitiva**. Petrópolis: Vozes, 2004.

THE LIFE and Times of the Morris Kind. Altura: 360 pixels. Largura: 270 pixels. Disponível em: <http://themorriskind.files.wordpress.com/2010/09/img_2972.jpg>. Acesso em: 21 fev. 2012.

UZUNIAN, Armênio; BIRNER, Ernesto. **Biologia volume único**. São Paulo: Harbra, 2001.

VALLE, Flávio. Pragmática das danças de salão: uma abordagem comunicacional. In: ECOMING, 1. Belo Horizonte, jul. 2008, PUC-MG. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/ecomig/wp-content/uploads/2009/08/VALLE_Flavio_Texto.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2010.

ZAMONER, Maristela. **Danças de salão: a caminho da licenciatura**. Curitiba: Protexito, 2005.

_____. **Sexo e dança de salão.** Curitiba: Protexto, 2007.