

A CULTURA E REPRESENTATIVIDADE NO CORPO QUE DANÇA: A DANÇA DE SALÃO E A MATERIALIZAÇÃO DE SENTIDOS CULTURAIS NA CORPOREIDADE

Mauro José de Souza¹, Gerson de Sousa²

1 Doutorando em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso (2020) – Mestre em Educação pela Centro Universitário do Triângulo – UNITRI (2001) e Graduado em Educação Física pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU (1988). Professor do curso de Licenciatura em Educação Física da Universidade Federal de Mato Grosso, Campus Universitário do Araquaiá.

2 Graduado em Comunicação Social pela UNIMEP, Mestre e Doutor em Ciências da Comunicação ECA-USP. Professor do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia e do Programa de Mestrado em Tecnologias, Comunicação e Educação.

Correspondência para: maurimsouza@gmail.com

Submetido em 09 de junho de 2022

Primeira decisão editorial em 08 de julho de 2022.

Segunda decisão editorial em 19 de setembro de 2022.

Aceito em 20 de dezembro de 2022

Resumo: A proposta deste artigo é identificar os sentidos socioculturais materializados no corpo que dança, analisando o alcance da representatividade da cultura na linguagem corporal por meio da vivência das danças de salão. O objetivo é reconhecer, a partir da compreensão dos autores, a dinâmica e a visibilidade dos movimentos corporais que expressam os sentidos culturais presentes no corpo dançante, estabelecendo suas extensões a partir da discussão de temporalidade, lugar e corporeidade. Para demarcar o entendimento teórico acerca da compreensão da dança e do ensino das danças de salão, adotamos o método dialético com abordagem na análise histórico-cultural. Este estudo fundamenta-se na abordagem qualitativa da pesquisa narrativa (auto) biográfica, cujo aporte teórico, subsidiado numa ampla revisão de literatura, fundamentará os relatos (auto) biográficos dos autores. Apoiados em suas histórias de vida, estes professores enfocarão algumas de suas experiências de vida e de docência relacionadas ao ensino da dança de salão. A principal defesa é desvelar que o significado da docência consiste em conduzir o aprendiz à compreensão de que a dança enquanto arte se localiza no confronto da problematização histórico-cultural do estilo/ritmo com a história de vida do ser dançante, de tal maneira que sua experiência traga a responsabilidade de se efetivar como representante deste sentido.

Palavras-chave: Dança de Salão; Cultura; Representatividade; Corporeidade; Dialética

Abstract: The purpose of this article is to identify the sociocultural meanings materialized in the dancing body, analyzing thereach of the representativeness of culture in body language through the experience of ballroom dancing. The objective is to recognize the dynamics and visibility of body movements that Express the cultural meanings present in the dancing body, establishing its extensions from the discussion of temporality, place and corporeality. To demarcate the theoretical understanding about the understanding of dance and the teaching of ballroom dances, we adopted the dialectical method withan approach in historical-cultural analysis. This study is based on the qualitative approach of (auto) biographical narrative research, whose theoretical contribution, supported by na extensive literature review, Will support the (auto)biographical reports of the authors. Based on their life stories, these teachers Will focus on some of their life and teaching experiences related to the teaching of ballroom dancing. The main defense is to reveal that the meaning of teaching consists in leading the learner to the understanding that dance as anartis located in the confrontation of the historical-cultural problematization of style/rhythm with the life history of the dancing being, in such a way that its experience brings the responsibility to become effective as a representative of this sense.

Keywords: Ballroom dance; Culture; Representativeness; Corporeality; Dialectic

Resumen: El propósito de este artículo es identificar los significados socioculturales materializados en el cuerpo danzante, analizando el alcance de la representatividad de la cultura en el lenguaje corporal a través de la experiencia del baile de salón. El objetivo es reconocer la dinámica y visibilidad de los movimientos corporales que expresan los significados culturales presentes en el cuerpo danzante, estableciendo sus extensiones a partir de la discusión de la temporalidad, el lugar y la corporeidad. Para delimitar la comprensión teórica sobre la comprensión de la danza y la enseñanza de los bailes de salón, adoptamos el método dialéctico con enfoque de análisis histórico-cultural. Este estudio se basa en el enfoque cualitativo de la investigación narrativa (auto)biográfica, cuyo aporte teórico, sustentado en una extensa revisión bibliográfica, sustentará los relatos (auto)biográficos de los autores. A partir de sus historias de vida, estos profesores se centrarán en algunas de sus experiencias vitales y docentes relacionadas con la enseñanza de los bailes de salón. La principal defensa es revelar que el sentido de la enseñanza consiste en llevar al educando a la comprensión de que la danza como arte se ubica en la confrontación de la problematización histórico-cultural del estilo/ritmo con la historia de vida del ser danzante, de manera que su experiencia trae consigo la responsabilidad de hacerse efectivo como representante de este sentido.

Palabras clave: Bailes de Salón; Cultura; representatividad; corporeidad; Dialéctico

Introdução

As possibilidades do homem se expressar e dialogar através da comunicação não verbal não são únicas, constantes ou universais, mas apresentam-se como idiossincrasias culturais, denotadoras da moralidade humana, a qual, entendida à luz das teorias da corporeidade, oportunizam uma leitura sociocultural e histórica do próprio ser humano em seu processo de interação com o mundo (LABAN, 1978; GARAUDY, 1980).

Em um mundo conduzido por leis mercantilistas, onde os códigos de conduta são marcados pelas premissas de acumulação de capital e lucro, as pessoas tendem a balizar suas atitudes em uma forma pragmática e mecanicista (ANTUNES, 2018). Assim conduzem, consciente ou inconscientemente, seus padrões de movimentos e intenções, apresentando tendências a não valorização dos aspectos emocionais e afetivos presentes na subjetividade das comunicações, diretrizes e princípios que orientam as ações do cotidiano e as relações interpessoais.

A dança é uma expressão da vida e possibilita a transformação de quem a expressa. Os dilemas enfrentados na vida passam a ser desvelados no processo de produção de sentido do sujeito ao iniciar o seu desenvolvimento na dança, por meio do movimento corporal expressivo. Como arte, a dança se configura como conhecimento de si que instiga o sujeito, direta ou indiretamente, no processo de desenvolvimento que ultrapassa a pragmática dos passos para mergulhar no reconhecimento de suas próprias barreiras. Desta maneira, se materializa como componente fundamental de reconhecimento de limites psicofísicos com vistas à superação desses desafios ao mesmo tempo que se configura como elemento importante para a reflexão e busca de novos sentidos a enfrentar, no processo de transformação da própria vida que pulsa no corpo dançante (CARDOSO, SILVA E RESENDE, 2021).

Mas onde estão estes limites? Que desafios a superar? Que elementos da materialidade configuram as fronteiras entre um movimento livre, um movimento estereotipado e o não movimento? De que maneira a cultura produz corpos dóceis e subservientes ou em igual proporção corpos emancipados dos óbices socioculturais e históricos? Cultura compreendida neste ato a partir do materialismo cultural, de Williams: “A cultura é um instrumento para a compreensão, reprodução e transformação do sistema social, por meio do qual é elaborada e construída a hegemonia de uma classe”. (MORAES, 2018, p. 173).

Em um primeiro momento a busca da dança se efetiva quase sempre como entretenimento, o mergulho e a busca de encontrar nela uma forma de se expressar pode tomar outro significado numa expressão artística que seja crítica da realidade vivida. Ao considerarmos a especificidade das danças de salão, esta realidade é amplificada, pois para além dos limites e barreiras individuais, está presente a dialética relacional de uma dança a dois, com suas peculiaridades, jogos de poder, força e equilíbrio, questões de gênero e preconceitos culturalmente estabelecidos, que inevitavelmente exercem influência nos corpos dançantes e relacionantes (FONSECA, VECCHI e GAMA, 2012).

Neste amálgama, o conceito de dialética como método “supõe que o conhecimento da estrutura da realidade social, enquanto totalidade concreta, na medida em que propicia o conhecimento de suas contradições essenciais, é o suficiente para a compreensão do movimento de transformação que denominamos história”. (YAMAUTI, 2006, p. 244). Nesta perspectiva, é imperioso considerar, no transcurso do desenvolvimento pedagógico-didático elegido, que o ensino de cada ritmo deva estar diretamente vinculado a problematizar a história de vida do aluno em suas interconexões com a história do outro e de cada ritmo, num reconhecimento dialético que permita uma análise cultural mediadora do processo de conhecimento.

Autenticando esta premissa, este estudo objetiva identificar os sentidos socioculturais materializados no corpo que dança, analisando o alcance da representatividade da cultura na linguagem corporal por meio da vivência das danças de salão. Partindo deste pressuposto, reconhecer a dinâmica e a visibilidade dos movimentos corporais que expressam os sentidos culturais presentes no corpo dançante, estabelecendo suas extensões. E ainda examinar os sentidos culturais manifestos em padrões de comportamento e atitudes corporais específicas, à luz da subjetividade presente na comunicação não verbal, reconhecendo suas implicações no corpo que dança a dança de salão.

A arte da dança e as danças de salão – sentido sociocultural e trajetória

A dança é uma linguagem universal, fruto da necessidade de expressão do homem através dos tempos. Os cientistas estudam as danças de várias culturas porque as formas de dança de um povo podem revelar muita coisa sobre seu modo de vida. A evolução da dança pode ser compreendida em seu sentido cronológico, atrelada ao desenvolvimento do ser humano ao longo do tempo. Pode ainda ser percebida a partir de uma abordagem filosófica que extrapola o mero sentido cronológico, a qual pressupõe uma espécie de superação de um estágio inicial por um estado final ampliado.

Historicamente a dança sempre se fez presente na vida do ser humano como um canal de linguagem e expressão individual ou coletiva. Vários autores ao longo do tempo têm realizado estudos sobre a trajetória histórica da dança, com diferentes repercussões, significados, idiossincrasias e profundidades, com muitos pontos de convergência, independentemente das inúmeras possibilidades de enfoque sobre esta temática (ELLMERICH, 1964; BOURCIER, 1987; CAMINADA, 1999; FARO, 2004; BREGOLATO, 2006; TADRA, 2009).

Na atualidade, mantendo-se fiel à sua premissa de comunicação e expressão, a dança se desdobra em um grande leque de opções e de estilos, cujas interpretações evidenciam uma espécie de multiculturalismo crítico capaz de retratar a sociedade tanto em seus aspectos mais eruditos quanto seus valores populares mais fiéis a autenticidade de uma determinada cultura. Assim, a dança se ramifica, apresentando-se com múltiplas possibilidades, dentre as quais aparecem as danças de salão, também chamadas de danças sociais por serem praticadas por casais em reuniões sociais (CAMINADA, 1999; FARO, 2004)

Como manifestação expressiva e artística, nem sempre a trajetória da dança foi ascendente. Contudo, se entendida como forma de expressão do homem no decurso de sua cultura e história, a dança, independentemente do contexto no qual esteve inserida, sempre propiciou historicamente condições para a interpretação da realidade social e cultural com vistas à superação destes determinantes, algumas vezes como vanguarda de seu tempo. Sempre presente em todo processo de civilização do homem, a dança acompanha sua evolução em todos os aspectos.

As danças de salão atualmente cumprem um amplo leque de funções que transitam do entretenimento ao terapêutico, englobando uma diversidade rítmica em seus vários estilos e uma variação de andamentos que atende desde as necessidades dos mais jovens até os anseios de uma população mais vivida, representada pela terceira idade. A pesquisa da história da dança no seu maior âmbito nos faz refletir sobre como ela se insere no espaço social desde o surgimento da humanidade como produtora de cultura até os dias atuais. Neste ensejo, quanto mais conscientes estiverem os envolvidos com a dança, em seus mais variados estilos e formas, maior será o entendimento sobre a representatividade da cultura no corpo que dança, materializada por meio dos sentidos culturais que ressignificam a cultura corporal e a própria corporeidade que motiva o corpo dançante.

Metodologia

Para demarcar o entendimento teórico deste estudo acerca da compreensão da dança e do ensino das danças de salão, adotamos o método dialético com abordagem na análise histórico-cultural (YAMAUTI, 2006). Nesta perspectiva, o conhecimento de cada ritmo, embora seja conduzido pelo aprendizado de passos em suas fases iniciais, não deve ser o elemento fundante para o ensino, pois o ponto central desta docência consiste em conduzir o aprendiz à compreensão de que a dança enquanto arte se localiza no confronto da problematização histórico-cultural do estilo/ritmo com a história de vida do ser dançante, de

tal maneira que sua experiência traga a responsabilidade de se efetivar como representante deste sentido.

Por meio desta compreensão teórica, este estudo fundamenta-se ainda na abordagem qualitativa da pesquisa narrativa (auto) biográfica, cujos aportes teóricos, ontológicos e epistemológicos fundamentarão os relatos (auto) biográficos dos autores (CLANDININ e CONNELLY, 2015; BRAGANÇA, ABRAHÃO e FERREIRA, 2016; NAKAYAMA e PASSOS, 2018; ABRAHÃO, CUNHA E BÔAS, 2018; BOLZAN, 2019; BARCELOS, 2020; MELLO, 2020; CAINE, CLANDININ e LESSARD, 2022). Apoiados em suas histórias de vida e em sua larga trajetória vivenciada em práticas pedagógicas como docentes universitários e professores de vários estilos presentes nas chamadas dança de salão, os autores/professores pretendem provocar reflexões, por meio das experiências discentes trazidas e das experiências entrecruzadas de vida e de docência relacionadas ao ensino da dança de salão.

De acordo com Barcelos (2020), o desenvolvimento da pesquisa narrativa foi motivado a partir de um descontentamento com as abordagens positivistas, típicas da modernidade. Este autor afiança que, como seres humanos, somos narradores e contadores de história por natureza, em um movimento permanente onde nossas narrativas vão sendo contadas e ressignificadas. Estas narrativas, repleta de outras pequenas narrativas, nos fazem ser quem somos, pois nos constituímos a partir dessas histórias (BARCELOS, 2020).

Mello (2020), ao considerar esta perspectiva, atesta que os professores, assim como seus alunos, são sujeitos condutores de histórias que necessitam ser contadas em forma de investigação e compreensão do fazer docente e discente (MELLO, 2020).

Desta maneira, serão trazidos em contexto os elementos teóricos da pesquisa narrativa (auto) biográfica à luz dos autores Clandinin e Connelly (2015), que tratará de histórias de vida em movimento. De acordo com estes autores, a pesquisa narrativa é marcada por uma tridimensionalidade, que envolve a temporalidade, a sociabilidade e o lugar. Compreender o tempo histórico, o lugar e a ontologia relacional que envolve as experiências narradas se torna fundamental para um amplo entendimento do universo delimitado. A depender destes elementos da tridimensionalidade, a singularidade das experiências pode assumir diferentes conotações.

Ao elegermos a pesquisa narrativa na perspectiva destes autores, torna-se fundamental esclarecer que, neste recorte, a experiência tem destacado papel, sendo aqui entendida por meio da compreensão de John Dewey (2010). Neste entendimento, a experiência tem caráter

de continuidade e interação, representando um processo relacional permanente que de algum modo muda as condições objetivas dos contextos onde ocorre, pois representa uma troca ativa e alerta com o mundo, com os objetos e com os acontecimentos. Desta maneira necessita ser compreendida a partir de si mesma e na singularidade da experiência, devendo ser pensada na ação que envolve as histórias de vida e formação (DEWEY, 2010).

Por meio desta compreensão, a reflexão sobre as experiências integra de maneira fundamental a pesquisa narrativa, pois evidencia o processo de lembrar, recontar, reviver e refletir, tão peculiar à pesquisa narrativa, e o processo de aprendizado que ocorre pela experiência (CLANDININ e CONNELLY, 2015).

No processo educativo, o universo simbólico da existência humana é expresso de tal maneira, que cada sujeito vai constituindo seu modo de ser e pensar o mundo a partir de suas experiências que, ao serem contadas, se cristalizam no imaginário coletivo e nos proporcionam oportunidades de reflexão e aprendizagem. Estas experiências vão historicamente produzindo sentidos e significados nos diferentes contextos simbólicos através da reflexividade crítica sobre a prática, num processo que reconstrói permanentemente as identidades pessoais (MARIANI, 2016). Nesse entendimento, o estudo das experiências é visto como história e a pesquisa narrativa como uma metodologia que concebe uma particular visão da experiência como fenômeno estudado com vínculo a uma base epistemológica com centralidade na experiência e na subjetividade, onde o narrar torna-se condição essencial.

Neste movimento, intenta-se, por meio das narrativas dos autores deste estudo, consubstanciadas em suas experiências docentes e na literatura consultada, uma compreensão de atitudes/padrões comportamentais utilizados no/pelo corpo que dança e compreendidos por meio das vivências relatadas e da dialética relacional estabelecida com os outros corpos dançantes, com o meio e com a (res) significação da própria vida.

Narrativas do primeiro autor: tempo, lugar e experiências

As histórias trazidas em cena pelo primeiro autor ocorreram no mesmo tempo histórico e *locus* de ação, o que permitiu reviver de maneira mais concisa as memórias, muitas delas através de antigos manuscritos documentados à época, para este propósito. De acordo com Dewey (2010), para uma melhor compreensão dos produtos artísticos, deve-se recorrer às forças e condições comuns da experiência, que não costumamos considerar estéticas. Para este autor, as grandes obras de arte (e neste excerto incluímos a dança) somente tem estatura

estética na medida em que se torna uma experiência para o ser humano, que se comprazem com o comum de nossas próprias vivências do cotidiano (p. 60-61).

Estas narrativas se reportam ao cotidiano de um período em que, na condição de proprietário de um local destinado exclusivamente ao ensino de danças de salão, me desdobrava entre as funções de administrador, professor de danças de salão e professor de educação física no ensino fundamental e na educação superior. Neste último segmento, professor da disciplina dança como elemento formador do professor de educação física em uma instituição de ensino superior privada. De acordo com Clandinin e Connelly (2015), compreender o tempo histórico e o lugar onde as experiências ocorrem é imprescindível para uma imersão na tridimensionalidade da pesquisa narrativa e para a consciência da experiência.

O local destinado às aulas e vivências com a dança de salão ficava em uma espécie de ‘sobreloja’, acessível por meio de uma escada reta com um ‘platô’ ao meio. Neste local, que demarcava a metade dos degraus a subir, por uma questão de segurança, foi instalado um portão em forma de gradil com uma fechadura automática, a ser aberta mediante o acionamento de um interfone localizado na recepção. Ao final da escada, se descortinava em conceito aberto, uma recepção, um bar, dois banheiros na lateral e bem à frente e ao fundo, uma sala de aula ampla, arejada e com bastante luz natural e conjugada com os demais ambientes. Logo após a recepção, à esquerda, um pequeno corredor dava acesso a uma sala menor, com privacidade e geralmente dedicada às aulas individuais ou aos trabalhos com alunos que apresentassem alguma dificuldade com a exposição pública de seus movimentos.

Reconhecido o tempo histórico e o lugar, cenário onde ocorreram as experiências narradas, passo a compor em primeira pessoa algumas considerações sobre a minha narrativa. Trata-se de uma narrativa (auto) biográfica que retrata a minha vivência como docente, estabelecida com três alunas que experienciaram em período simultâneo, suas vivências discentes na dança de salão no espaço descrito, sob a minha condução direta, das quais os relatos são originários. Para preservar as identidades destas alunas, as nomearei aqui pelos pseudônimos Beth, Cida e Carla. Fato comum às três personagens, é que todas fizeram opção por apenas aulas individuais, não frequentando aulas coletivas. Como dinâmica partilhada, didaticamente esforçava-me em dar uma atenção exclusiva às alunas, procurando deixá-las à vontade para se expressarem corporal ou verbalmente. Esta condição intencionava favorecer uma abertura para o diálogo acerca de suas subjetividades e aspectos sensíveis, facilitando a emergência de um movimento mais natural e espontâneo, preservando uma postura de profundo respeito à intimidade e privacidade dos envolvidos.

A intenção de reviver essas experiências e ressignificá-las neste ensaio e momento, é motivada pelo desejo de refletir, por meio do relato e análise destas narrativas, sobre os processos relacionais, construtos de uma realidade mais ampla que envolve o ensino da dança de salão, reverberando sobre alguns procedimentos pedagógico-didáticos possíveis neste contexto. Para Dewey (2010), a reflexão sobre a experiência, entendida em seus princípios de continuidade e interação, é imprescindível para a aprendizagem que ocorre por meio da reflexão sobre a ação.

Narrativa 01 – Beth

A Beth, era uma senhora de aproximadamente 60 anos, que ocupava um posto de chefia em seu trabalho. Para manter a ordem e garantir que as funções sob sua responsabilidade fossem devidamente desempenhadas, atuava com pulso firme, como um ‘general’, como ela gostava de mencionar. Esta rotina a conduzia a um processo de endurecimento que extrapolava as condições laborais e se traduzia em última instância por meio de um corpo rígido que dança. Numa transferência direta, o pulso forte no trabalho era materializado em passos firmes, com pouca movimentação articular e com concentração de força nos calcanhares e não na planta dos pés, como tentamos sinalizar aos aprendizes para garantir uma dança mais suave e uma transição de passos mais harmônica. Para Fonseca, Vecchi e Gama (2012), cada indivíduo encontra, ou não, seu próprio caminho para o autoconhecimento, seja a partir de si mesmo ou pelas relações intra e interpessoais que estabelece (p. 200). O reflexo deste caminho inevitavelmente se materializa no corpo e por consequência no movimento expressivo.

Numa alusão direta à vida, Beth materializava corporalmente sua postura firme diante do mundo e das responsabilidades sociais, que se refletiam no corpo dançante: seu corpo, quando dançava, expressava o enrijecimento de sua pouca tolerância com os diferentes e suas articulações denotavam tal recrudescimento, sendo de difícil conexão com a fluidez de um movimento livre. Tal postura possui um alinhamento com o estado de bloqueio ao outro e uma ansiedade contida. No caso da Beth, quanto mais se mostrasse insensível à possibilidade de se abrir para o mundo, mais seu corpo traduzia e configurava esta rigidez. Entretanto e paradoxalmente a isso, uma maior flexibilização corporal e fluidez de movimentos era conseguida quando, no ato de dançar, o trabalho docente conseguia acessar o espaço das emoções e das significações por consequência de uma interação interpessoal estabelecida na dança.

Quando a emoção emerge no ato de dançar suplantando a inércia de uma cultura sólida e insensível, é intensificada a possibilidade de percepção e reflexão sobre o corpo dançante. Neste movimento, facilitado por uma metodologia consciente, consegue por vezes acessar significações socioculturais e promover uma aproximação da dança aos contextos próprios de vida, provocando a reflexão sobre o ato de dançar como uma forma de manifestar a própria vida (GARAUDY, 1980). Desta maneira, possibilita aflorar memórias e um revisitar de lembranças de outros tempos, além de confrontar estereótipos instalados por meio da reflexão sobre as experiências vividas, no interior do que Dewey (2010) chamou de *continuum experiencial*. De modo geral, no interior desta imersão, a execução de um movimento livre é facilitada, criando a partir da dança de salão um lugar temporariamente acessível ao aluno, onde as técnicas e passos elaborados passem a ocupar, mesmo que provisoriamente, um caráter secundário, assim como os estereótipos. Neste fluxo e na narrativa em questão, o corpo traduzido se mostrava outro, desprovido dos estigmas instalados. Neste corpo provisório, os limites eram mais estreitos e menos representativos, o que por vezes outorgava a expressão mais natural do corpo no movimento da dança. De acordo com Fonseca, Vecchi e Gama (2012): “Essa interação entre ambos [corpo e movimento] pode ser extremamente benéfica no momento em que observamos a quebra da timidez por parte do homem e a perda da ansiedade no caso da mulher (p.201) ”.

Narrativa 02 – Cida

Cida era engenheira de formação. Com não mais que 35 anos de idade, cursava um doutorado em engenharia do qual muito se orgulhava e tomava como referência para a vida. A proposta de dançar veio de uma necessidade de quebrar a extenuante e metódica rotina de estudos e agregar um pouco de prazer à sua vida. Para Cardoso, Silva e Resende (2021), a compreensão da corporeidade localiza o ser humano no mundo, e deve ser considerada a partir das influências políticas, sociais, culturais, históricas e pessoais que são expressas no corpo, sobretudo no corpo dançante (p. 75). Sendo assim, o sentido da corporeidade deve ser absorvido para além do nível biológico, sendo interpretado a partir do mundo simbólico de suas significações. (CARDOSO, SILVA E RESENDE, 2021). No caso de Cida, suas significações eram estabelecidas entre um movimento perfeitamente simétrico, fruto de uma cultura centrada nos ângulos e medidas alusivos a uma engenheira de formação. À semelhança de Beth, Cida não se opunha em dançar na sala principal, ‘exposta’ ao olhar curioso dos que transitavam naquele espaço aberto. Apesar disso, conseguia se abstrair enquanto dançava, não sem antes ter clareza das direções e bases de sustentação dos

movimentos a realizar. Em cada aula, a engenheira Cida sempre questionava o padrão técnico de cada movimento, solicitando uma precisão angular, direcional e métrica, numa alusão direta à sua forma de interpretar o mundo. Suas perguntas, e por extensão, as respostas que eu dava a cada uma delas, orientavam seu aprendizado na dança, numa ordem inversa de significação, pois paradoxalmente, quanto mais segura se sentia ao realizar um novo passo aprendido, mais conseguia acessar suas emoções os aspectos subjetivos que envolvem o corpo dançante, distanciando-se dos aspectos técnicos que buscava como suporte para o movimento.

Herdeira de uma tradição moderna que fundamentava suas pesquisas e estudos no doutorado, internamente Cida travava uma luta entre uma liberdade momentânea de movimentos e sua execução técnica; entre estar presente no movimento ou sua segregação. Acostumada ao distanciamento metodológico, ao objetivismo e ao rigor das verdades universais ainda tão presentes na academia (ANTUNES, 2018), esforçava-se para acessar a sua subjetividade e permitir sentir a emoção de seu corpo dançante. Todavia, não se permitia perder de vista os aspectos técnicos do movimento, o que a apartava de sua subjetividade. Disponibilizar uma conexão capaz de extrapolar os formalismos era o grande desafio, e isso se traduzia em passos justificados pela técnica. Esta realidade dificultava uma maior proximidade nas relações que partilhava e um olhar mais afetuoso e sensível para seu corpo dançante, afinal a capacidade de sentir e de usar o corpo para dialogar com o meio pode traduzir o modo de entender a vida e as relações humanas (CARDOSO, SILVA E RESENDE, 2021).

Narrativa 03 – Carla

Carla era uma pessoa introspectiva, e somente vivenciava a dança de salão na sala fechada, com a presença apenas do professor. Como professora na educação infantil objetivava uma docência como um ato de excelência, desenvolvendo em seus alunos, desde a mais tenra idade, reflexões sobre a autonomia e suas implicações. Fazia poucos investimentos pessoais e nem sempre se permitia reconhecer solitária; sua conduta implacável com as pessoas dificultava uma abordagem relacional mais invasiva. Seu nível de exigência consigo mesma era altíssimo, e isso repercutia na interação com seus pares, pois esperava que a recíproca fosse verdadeira. Seu senso de justiça e honestidade não a permitia compactuar com algumas atitudes de seus colegas de trabalho, sendo muitas vezes incompreendida na sua autenticidade. Não obstante, em sua interação com os alunos priorizava uma docência democrática. Como um desejo inconsciente, a procura pela dança talvez representasse para ela uma impulsão à sua extrospecção.

Para Dewey (2010), toda experiência começa com uma impulsão, que para ele, é parte de um mecanismo em uma adaptação mais completa ao meio: “Como estágio inicial de qualquer experiência completa, a impulsão provoca reações que só integram a experiência completa à medida que são tecidas como fios em uma atividade que convoca todo o eu a entrar em jogo” (DEWEY, 2010, p. 143, 144).

Ao revisitar estas memórias, e com distanciamento temporal estabelecido, consigo analisar que o impulso ao ato de dançar representava para ela, naquele momento, uma tentativa de dissuasão de uma necessidade de perfeição, paradoxalmente traduzida em movimentos necessariamente inconscientes, mas livres. Isto ficava evidente quando eu tentava realizar uma explicação sobre a execução de um determinado passo de dança e ela sugeria que apenas dançássemos, sem necessidade de qualquer explicação que colocassem em tela a técnica de execução dos passos. De acordo com Cardoso, Silva e Resende (2021) a dança constitui-se em sua forma elementar, uma necessidade natural e instintiva do ser humano em expressar, por meio do movimento o seu estado latente. No caso de Carla, essa expressão relacionava-se com o movimento espontâneo e livre que a permitisse favorecer uma dialética relacional. Por meio do movimento da dança, de certa maneira uma maior inter-relação entre corpo e corporeidade era estabelecida: “É por meio do movimento que a dança reflete – aprova – contesta – introduz – questiona – aprofunda – o sistema de valores, crenças, normas, ideais, conceitos estéticos e aspectos psicológicos de uma sociedade” (CARDOSO, SILVA E RESENDE, 2021, p. 76).

Na condição de professor, respeitava sua posição, pois entendia que aquela era sua forma de expressão e liberdade, e posso até afirmar que dançávamos melhor quanto menos informações partilhávamos sobre passos e técnicas de dança, ou seja, quanto mais livre (e inconsciente) for a execução dos passos para ela.

Carla tinha plena consciência de suas limitações técnicas na dança e também de seus bloqueios emocionais, não obstante suas árduas tentativas em obscurecê-los para si mesma. De qualquer maneira, a prática da dança por si só já proporciona uma influência positiva no aspecto proprioceptivo e afetivo dos praticantes (FONSECA, VECCHI e GAMA, 2012). No caso de Carla, a dança de salão representava, mesmo que inconscientemente, uma maneira de produzir alterações positivas na relação mente-corpo, tanto no seu aspecto proprioceptivo quanto emocional. A dança de salão, neste contexto, provocaria uma vivência motora que facilitaria um ambiente de ensino e aprendizagem para o desenvolvimento de muitos de seus aspectos potenciais e relacionais.

No aspecto técnico, seu primeiro obstáculo era o próprio ritmo de execução dos movimentos. A música nunca era rápida o suficiente, pois ela se colocava sempre à sua dianteira. As pausas não lhe pertenciam, o que era perfeitamente compreensível dado seu estilo de vida. Seu estilo preferido era o ‘merengue’, pois tinha no movimento contínuo a representação mais verdadeira de sua personalidade. Carla sempre acelerava seus movimentos, numa clara alusão à objetividade e dinâmica de suas relações pessoais, rápidas, assertivas e com requintes de ansiedade, pois a relação contínua de comunicação com o mundo e com os outros é perpassada pelo corpo e pela representatividade de seus movimentos (CARDOSO, SILVA E RESENDE, 2021).

Para Carla, a dança representava momentos de liberdade sem lucidez, pois executando movimentos livres e espontâneos ela se alijava de sua realidade, que para ela deveria ser perfeita. Como ato intencional, preferia não reconhecer o movimento técnico regular para não ter que torná-lo representativo de si e de seus sentimentos.

As três narrativas trazidas neste espaço por meio de suas singularidades, representaram particularmente possibilidades de reviver o ensino e o aprendizado que ocorre pela experiência, como ato de interação e continuidade (DEWEY, 2010). Ao revisitar estas lembranças em minhas memórias, por meio da tridimensionalidade que perpassa a investigação narrativa, novas experiências foram tangenciadas. Resgato aqui o pensamento de Clandinin e Connelly (2015), quando afirmamos que a pesquisa narrativa nos possibilita o aprendizado por meio da experiência, onde o processo de relembrar, recontar e reviver nos permite uma nova reflexão e uma nova experiência singular, de tal maneira que pesquisador e pesquisado saiam modificados desta experiência. No caso específico, revisitar estas memórias me possibilitou examinar processos pedagógico-didáticos priorizados para o ensino da dança de salão, ponderando sobre o lugar do ser humano nesta mediação dialético-relacional, abrindo-me a novas possibilidades de entendimento acerca do corpo, corporeidade e suas significações identitárias, bem como sobre os processos metodológicos que conduzem estas aulas.

Narrativa do segundo autor: memória e identidade

Como segundo autor do texto, as minhas narrativas de caráter autobiográfico percorrem o tempo de experiência em que passei a vivenciar a dança como produção de sentido da vida. É a partir desse envolvimento como aluno em formação teórica e prática, com o primeiro autor deste texto, que o movimento dialético de aprendizagem se efetivou com

intensidade. Há um adicional histórico de vida importante que contextualiza essa intensidade com que me deparo neste processo: a experiência no campo da metodologia e epistemologia, na área das Ciências da Comunicação, em Estudos Culturais.

Sair da redução dos passos para a problemática da vida. É importante considerar que não se trata somente de uma mudança de termos, mas de uma alteração na concepção epistemológica: o sujeito se efetiva como substantivo no processo de ensino e aprendizagem da dança. A simples caminhada, em dança, instigada por um ritmo, toma novos sentidos para pensar primeiro a relação com o outro que se dança. Mas o caminhar também é uma tradução de como nos movemos no cotidiano. Não como deslocamento corporal, mas como posicionamentos sobre a vida. E a pergunta se torna inevitável: em que momento o fundamento da dança se ressignifica como problema de vida do sujeito? É possível, por meio da produção de novos sentidos na dança, refazer as formas de enfrentamentos de questões da vida?

O despertar desta concepção de problema metodológico foi se efetivando, em meu aprendizado, logo nos primeiros passos. É no terreno da experiência, como dialética, que o ato de conduzir e ser conduzido se torna um micro-organismo em que leva a pensar os posicionamentos no plano macro. E assim os atos da dança como relação social se tornam a primeira etapa de identificação desses dilemas. A ausência de olhar do outro com quem se relaciona, a mão que se aperta com intensidade num apego desmesurado, a dificuldade em tornar o abraço elemento de cumplicidade, a repreensão ao outro por cometer passo falso, o sorriso de si ao se ver sem musicalidade, a satisfação de estar em grupo independente da dificuldade de acompanhar o ritmo. São inúmeros os fatores que ecoam como exigência de renovar a dança. Esses dados técnicos começam primeiro no terreno funcional da dificuldade e facilidade de um ritmo, para em seguida ser reavaliado a partir da concepção de vida. Os relatos das pessoas que trarei aqui são deste universo de experiência atuando agora como professor. Os nomes são tratados por pseudônimos como forma de garantir o anonimato dessas pessoas.

Narrativa 4 - Jorge

Jorge trabalha na área de análise de programação de computadores. Tem um senso de responsabilidade familiar que sempre procura tornar público às pessoas com quem convive. Expressa-se sempre pelo sorriso e a extroversão manifesta, em cada aula, se configura como ponto principal do aspecto da personalidade. Em um espaço de relação social como a dança, o grito como elemento de espontaneidade para saudar a satisfação de estar ocupando aquele

espaço é uma força extensiva. E é assim que Jorge vai inundando o tempo e espaço da dança como valor da subjetividade. As interjeições são sempre saudadas por novos sorrisos edificando um clima de satisfação para o outro. É uma energia que se transporta para todo o ambiente e inunda todos os presentes que respondem com novos sorrisos de satisfação.

É importante considerar como Jorge considera a relação com o outro como algo primordial. Essa relação se aproxima da forma como se entende a construção subjetiva da família, ou da entrega que se faz como elemento constitutivo. Mas se por um lado a exteriorização do sorriso se efetiva pelo encadeamento do ritmo do sujeito para o coletivo, a introversão vai tomando espaço a cada vez que se defronta com os desafios da subjetividade. Não se trata aqui do se entregar para o outro, mas do se entregar para si. Há momentos em que na aula o obstáculo ganha materialidade na execução de movimentos. E aqui está a dialética do problema como materialismo histórico dialético redefinido por Marx (2008): a entrega coletiva manifesta na exteriorização da alegria se confronta com a iminente dificuldade de se construir como sujeito para a relação com o outro.

Há um contexto histórico social que precisa ser apresentado aqui antes de prosseguir a narrativa. O ingresso na dança, de Jorge, veio depois de uma situação pessoal pós crise de um relacionamento matrimonial. O desafio predisposto à dança se torna como o desafio de mergulhar na interioridade do eu para se redescobrir em novos sentidos. Como é possível efetivar um ensino que possibilite a dança, como arte, provocar como problema no sujeito indagações que remetem a uma mudança na produção de sentido da vida? Essa pergunta toma sentido profundo quando nos defrontamos com um dos comentários críticos de Jorge sobre si: “eu olho para o espelho e não consigo me reconhecer. É como se fosse outra pessoa”. Essa crise da representação nos permite compreender a contradição na produção social da identidade.

“A identidade, tal como a diferença, é uma produção social. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas”. (SILVA, 2014, p. 81)

A indagação exige uma resposta que ultrapasse os procedimentos técnicos para recair em um dilema epistemológico. O que significa: o ponto essencial é trabalhar não no movimento dos passos ou da técnica, mas da entrega do eu que se movimenta. E Jorge aceitou o convite da entrega da dança como meio de refazer os sentidos diante da crise subjetiva.

A proximidade do abraço já não se faz mais como mudança de personalidade para Jorge. Mas a entrega do eu ainda está em construção. Porque para Jorge é mais fácil reproduzir os movimentos de quem é conduzido, do que estabelecer a compreensão e materialidade do ato de conduzir. Essa transferência acontece regularmente durante as aulas, num sentido reverso de satisfação. É como se estivesse dizendo: quem está do outro lado é mais fácil o movimento. E permito acrescentar: mais fácil porque deslocado do eu. E é neste paradoxo que o mergulho na dança provoca o mergulho na vida. Enquanto projeta o movimento para o outro, a dança é leve como entretenimento. Quando desloca para o eu, a arte da dança se efetiva como posicionamento crítico de uma realidade em construção. E assim o corpo se destitui de energia para se recair na mecânica da vida. É preciso se refazer como sujeito para que a espontaneidade do sorriso seja também um ato de entrega para o reconhecimento de si.

Narrativa 5 - Samuel

Samuel é funcionário público e trabalha na área administrativa. De poucas palavras e considerando-se tímido, ele identifica um problema que o acompanha em quase uma década de envolvimento com a dança: a falta de coordenação motora e principalmente a dificuldade de conseguir memorizar qualquer sequência simples de movimentos. A passagem da primeira etapa desta experiência foi tensa, como ele mesmo rememora: dois meses para conseguir aprender “o dois para lá, dois para cá”, movimento de passo básico do forró. Mas a dificuldade estendida temporalmente não foi motivo para desistência: pelo contrário, trouxe uma forma de enfrentamento que alterna entre pausas temporárias e reingressos nos aprendizados. Como se estivesse de tempos em tempos se colocando em reavaliações para identificar as possibilidades de avanços no terreno subjetivo.

No contato que tive com o aluno, como professor em uma das aulas, em nenhum momento Samuel demonstrou esta condição. Pois foi durante um dos encontros fora de aula que o problema dialético se revelou por ele como depoimento: não se trata de tomar caminhos diferentes durante a execução da aula, mas sim de uma dificuldade de acompanhar por meio do ritmo e da memorização. O principal problema de Samuel está na coordenação motora. E diante de qualquer dificuldade, o seu comportamento é paralisar, se colocar como observador do outro e de si diante do problema que parece tomar corpo e se constituir como obstáculo. A reação imediata é a desistência traduzida como negativa para incorporar elementos novos em sua dança. E assim a representação se efetiva como problema de identidade como afirma Stuart Hall, em Silva (2014): “a representação é sempre construída ao longo de uma falta, ao

longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem nunca ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são nela investidos” (SILVA, 2014, p. 112)

Samuel encontrou uma forma de se estruturar na dança: se agarrar às conquistas obtidas pelo esforço no passado, mesmo que para isso tenha de sacrificar o presente. Entretanto, essa estratégia nem sempre pode se aplicar porque a luta para produzir novos sentidos no presente se apresenta como concepção de vida. E o presente é um constante campo de desafio para Samuel prosseguir na dança. Por meio da memória, da fixação de movimentos conquistada com tamanho esforço, se agarra para seguir o desenvolvimento do passado na continuidade do presente. Cada vez que se defronta com novos desafios, a realidade da vida é novamente colocada como problemática, da qual não se sabe o resultado. Trata-se de um processo.

Considerações finais

Na metáfora da dança, a vida se faz representar. Como arte de viver, traduz-se na maneira como a natureza artística vive em nós, materializada nas trajetórias histórico-culturais que incidem em nossos corpos dançantes. Neste prisma, concebemos a dança na perspectiva que extrapola o desenrolar de passos certos e ritmados. Associada à harmonia e a sincronicidade de uma fluidez a dois, a beleza artística não se finda aí; tampouco inicia-se ou limita-se a tal (GUALDA e SADALLA, 2008).

Para uma compreensão mais ampla, é necessário um olhar que antecipa a dança, mas também que cria um futuro que baila antes de tudo, na percepção e criatividade com que encaramos a própria vida. Esta percepção, antes de ser absorvida pelo aluno que dança, deve ser profundamente apropriada pelo professor que ensina a dança, pois somente assim o ciclo de percepção, reconhecimento, ensino e aprendizagem será oportunizado por meio da reflexão sobre a experiência numa perspectiva mais ampla do que apenas o aspecto técnico e instrumental. Esta consciência deverá ainda ser traduzida em métodos pedagógicos-didáticos coerentes que possam viabilizar o ensino dos diversos estilos que integram as danças de salão.

A arte não existe em si mesma, mas nos olhos de quem vê; nos corpos de quem dança; na emoção sentida. A dança, em seu intuito máximo de representar a vida, não se cumpre em apenas deixar-se fluir numa sequência de passos ritmados e esteticamente belos, mas em ser admirada e sentida por olhos e corações igualmente preparados para serem embalados pela melodia dos compassos e pelas significações presentes nos contrastes dos movimentos

incertos que a vida traz, materializados no corpo que dança. Para não correr o risco de ser reduzida a apenas passos que deslizam ao sabor da métrica, deve-se primar pela conquista da liberdade de executar formas e possibilidades dançantes para além dos limites estereotipados já consagrados, que induzem movimentos limitados e permitir a compreensão de uma dialética relacional, na qual a vida se faz presente. Como parte de um universo mais amplo, a dança não pode ser vivenciada e admirada apenas como movimentos que se findam em si mesmos, sobretudo por quem a ensina. Como singularidade expressa na representação de um todo infinitamente maior, a dança deve permitir a tradução de compassos por meio do movimento, espelhando a própria trajetória de vida do ser dançante, mesclando a impermanente arte de viver com a métrica pura de uma composição artística plena numa harmonia perfeita.

Referências

ABRAHÃO, M.H.M.B.; CUNHA, J.L.; BÔAS, L.V. (orgs.). **Pesquisa (auto) biográfica: diálogos epistêmico-metodológicos**. CRV, 2018.

ANTUNES, R. **O Privilégio da servidão** [recurso eletrônico]: o novo proletariado de serviços na era digital. Boitempo, 2018 (Mundo do trabalho).

BARCELOS, A.M.F. Compreendendo a pesquisa (de) narrativa. *In*: GOMES JUNIOR, R.C. (org.) **Pesquisa narrativa: histórias sobre ensinar e aprender línguas**. Pimenta Cultural, 2020.

BOLZAN, D.P.V. **Pesquisa Narrativa sociocultural: estudos sobre a formação docente**. Appris, 2019.

BOURCIER, P. **História da dança no Ocidente**. Martins Fontes, 1987.

BRAGANÇA, I.F.S.; ABRAHÃO, M.H.M.B.; FERREIRA, M.S. **Perspectivas epistêmico-metodológicas da pesquisa (auto) biográfica**. Curitiba: CRV, 2016.

BREGOLATO, R. A. **Cultura Corporal da Dança**. Editora Ícone. Vol.1, 2006.

CAINE, V.; CLANDININ, D.J.; LESSARD, S. **Narrative Inquiry – Philosophical Roots**. Bloomsbury Academic, 2022.

CAMINADA, E. **História da Dança**. Sprint, 1999.

CARDOSO, A.A.; SILVA, J.; RESENDE, R. Corpos que dançam: a significação do corpo no dançar a dois. **Corpoconsciência**, v.25, n.1, p. 74-89, jan./abr., 2021.

CLANDININ, D. J; CONNELLY, F. M. **Pesquisa narrativa: experiência e história em pesquisa qualitativa**. Tradução: Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação de Professores ILEEL/UFU.EDUFU, 2015.

- DEWEY, J. **Arte como experiência**. Martins Fontes, 2010.
- ELLMERICH, L. **História da Dança**. 3. ed. Ricordi, 1964.
- FARO, A. J. **Pequena História da Dança**. 4. ed. Jorge Zahar, 2004.
- FONSECA, C.C.; VECCHI, R.L.; GAMA, E.F. A influência da dança de salão na percepção corporal. **Motriz**, v.18 n.1, p.200-207, jan. /mar. 2012.
- GARAUDY, R. **Dançar a vida**. Nova Fronteira, 1980.
- GUALDA, L.R.; SADALLA, A.M.F.A. Formação para o ensino de dança: pensamento de professores. **Diálogo Educ.**, v. 8, n. 23, p. 207-220, jan. /abr. 2008.
- LABAN, R. **Domínio do movimento**. 5. ed. Summus, 1978. (Edição organizada por Lisa Ulmann).
- MARIANI, F. **Os processos formativos de licenciandos em Física do IFMT: narrativas sobre o ser professor e a ação de ensinar**. Tese (Doutorado em Educação) Instituto de Educação – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2016
- MARX, Karl. **A ideologia Alemã**. Tradução Frank Muller. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- MELLO, D. Pesquisa narrativa e formação de professores. In: GOMES JUNIOR, R.C.(org.) **Pesquisa narrativa: histórias sobre ensinar e aprender línguas**.Pimenta Cultural, 2020
- MORAES, A.L.C. Do materialismo dialético ao materialismo cultural: o legado metodológico de Marx aos estudos culturais. **Revista eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura**, v. 20, p. 161-175, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/155154>. Acesso em 29 ago.2022.
- NAKAYAMA, B.C.M.S.; PASSOS, L.F (orgs). **Narrativas, pesquisa e formação de professores: dimensões epistemológicas, metodológicas e práticas**.CRV, 2018.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**:a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2014.
- TADRA, D. S. A. et al. **Metodologia do ensino de artes - linguagem da dança**.ibpex, 2009.
- YAMAUTI, Nilson Nobuaki. O método dialético na produção de conhecimento nas Ciências Sociais. **Revista ActaSci. Human**. Maringá, v.28, n.2, p. 241-247, 2006. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocS-ci/article/viewArticle/155>>. Acesso em: 23 set. 2014.