

CONSCIÊNCIA E MOVIMENTO: REPRESENTAÇÃO E EXPERIÊNCIA DA
DANÇA DE SALÃO

Marcos Ricardo Janzen

Dissertação de Mestrado

Porto Alegre, 2013

CONSCIÊNCIA E MOVIMENTO: REPRESENTAÇÃO E EXPERIÊNCIA DA
DANÇA DE SALÃO

Marcos Ricardo Janzen

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do Grau de Mestre em Psicologia
sob orientação do Prof. William Barbosa Gomes, Ph. D.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Psicologia
Programa de Pós-Graduação em Psicologia

Agosto, 2013

CIP - Catalogação na Publicação

Janzen, Marcos Ricardo

Consciência e movimento: representação e
experiência da dança de salão / Marcos Ricardo
Janzen. -- 2013.

123 f.

Orientador: William Barbosa Gomes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia, Programa
de Pós-Graduação em Psicologia, Porto Alegre, BR-RS,
2013.

1. Fenomenologia. 2. Consciência. 3.
Representação. 4. Reflexividade. 5. Dança de salão. I.
Barbosa Gomes, William, orient. II. Título.

Agradecimentos

Aos meus pais, que sempre acreditaram, apoiaram e incentivaram, em qualquer coisa que eu fizesse.

Ao professor William, pelo exemplo profissional e de vida. Pelo entusiasmo contagiante com esse trabalho e pela plena confiança depositada em mim. Pelo diligente ensino da forma, conteúdo que não se aprende em livros.

Ao relator da qualificação e dissertação, Gustavo Gauer, pela agilidade, prestatividade e confiança.

Aos Professores da banca de qualificação, Ana Cristina Garcia Dias e Cleci Maraschin; e da banca de defesa da dissertação Ana Cristina Garcia Dias, Cleci Maraschin e Mônica Fagundes Dantas, pelas interlocuções e contribuições a esse trabalho.

À Manoela de Oliveira, amizade incrível, que com seu carisma, simpaticidade e proximidade me fez sentir acolhido no LaFEC e em Porto Alegre. E também pelo exemplo de polidez e sabedoria acadêmicas, e pelas conversas e ânimo na temática.

Aos demais companheiros do LaFEC, em especial o Luciano e Marcelle, pela proximidade e debates acerca do trabalho.

Ao Lucas e Marcelle, pelo auxílio de transcrições no final da caminhada.

Ao G9: Letícia, Diogo, Luciana, André, Murilo, Alexandre, Jonatas e Augusto. ‘nuff said. E ao Felipe.

Ao Ranieri e Carolina, excelentes professores da dança de salão, acolhedores e exigentes. À Carolina por ensinar que a dança vai para além da técnica.

Aos participantes dessa dissertação, pelo ânimo e discussões.

A tantos amigos próximos, sejam da dança de salão ou civis, presença constante e marcante em minha vida.

SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS.....	7
LISTA DE FIGURAS.....	8
RESUMO.....	9
ABSTRACT	10
APRESENTAÇÃO.....	11
Fenomenologia Experimental.....	11
Movimento e Consciência	22
AÇÃO CORPORAL E AS REVERSÕES ENTRE CONSCIÊNCIA E MOVIMENTO NA DANÇA DE SALÃO	33
Introdução	36
Dança	37
Dança de salão	37
Objetivo	40
Estudo 1:	41
Representações Mentais acerca do Facão com Saída Redonda.....	41
A Análise Estrutural Dinâmica-Motora.....	42
<i>Método</i>	43
<i>Participantes</i>	43
<i>Instrumentos</i>	43
<i>O movimento-tarefa</i>	43
<i>Procedimentos</i>	46
<i>Resultados</i>	47
<i>Discussão</i>	48
Estudo 2	51
A experiência da dança de salão na perspectiva da primeira pessoa.....	51
<i>Participantes</i>	52
<i>Instrumentos</i>	52
<i>Procedimentos</i>	53
<i>Resultados</i>	53
<i>Descrição fenomenológica</i>	53
<i>Redução Fenomenológica</i>	58
<i>Interpretação</i>	58
Conclusão	62
Referências	66

CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
ANEXOS.....	75
Anexo A.....	75
Anexo B.....	76
Anexo C.....	77

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. <i>Frases dos juízes acerca do Facão com Saída Redonda</i>	45
Tabela 2. <i>Participantes da pesquisa</i>	52

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Momentos do Facão com Saída Redonda com os BACs respectivos de cada imagem.	44
Figura 2. Treino do procedimento para compreensão do funcionamento do programa.....	46
Figura 3. Imagem do programa sendo utilizado por um participante.....	47
Figura 4. Resultado de análises de cluster via SDA-M para o Facão com Saída Redonda como dendogramas.....	48

RESUMO

O objetivo dessa dissertação é descrever como a consciência se dá conta do movimento e o reverso, como o movimento orienta a consciência. A introdução traça um paralelo entre psicólogos que recorreram à psicologia fenomenológica ou descritiva em experimentos sobre a consciência imediata dos sentidos. Em seguida, ressalta o corpo como referencial ao movimento e à ação na constituição da autoconsciência, indicando convergências com a fenomenologia existencial. Por último, toma-se o corpo situado interagindo com um mundo real para demonstrar que parte da apreensão fenomenal é concreta e situada. Na seção empírica, em sua primeira etapa, oito homens *experts* e sete homens não *experts* realizaram a tarefa da Análise Estrutural Dinâmica – Motora para um passo da dança de salão. *Experts* demonstraram ter uma representação em comum acerca do movimento, que constitui os elementos básicos mínimos sobre os quais compõem sua dança. Na segunda etapa, 12 participantes (seis da primeira etapa e seis mulheres) responderam à entrevista experiencial em dança de salão. Foram investigados aspectos acerca da experiência de dançar em salão, como o aprendizado de novos passos e as sensações de liberdade e prazer na dança. Foram verificadas convergências entre os resultados da primeira e segunda etapa empírica, demonstrando coerência entre dados quantitativos e qualitativos.

ABSTRACT

This dissertation aims to describe how consciousness becomes aware of movement and the reverse, how movement guides consciousness. The introduction draws a parallel among psychologists who resorted to phenomenological or descriptive psychology in experiments on the immediate awareness of the senses. Then, it emphasizes the body as a reference to movement and action in the constitution of the self, indicating convergences with existential phenomenology. Finally, it takes the body situated interacting with the real world to demonstrate that the phenomenal apprehension is concrete and located. In the empirical section, in its first stage, eight expert men and seven not expert men performed the Structural Dynamic Analysis - Motor task for a movement from a Brazilian pair dance. Experts demonstrated a common representation about the movement, which constitutes the basic elements minimum upon which they compose their dance. In the second stage, 12 participants (six from the first stage and six women) answered to an experiential interview on ballroom dancing. We investigated aspects of the experience of dance hall as learning new steps and the sensations of freedom and pleasure in dancing. Convergences were observed between the results of the first and second empirical stages, demonstrating consistency between quantitative and qualitative data.

APRESENTAÇÃO

A presente dissertação está interessada na consciência do movimento. O objetivo é descrever como a consciência se dá conta do movimento e o reverso, como o movimento orienta a consciência. Em outras palavras, a pesquisa quer saber como um movimento pré-reflexivo transforma-se em movimento reflexivo, para se expressar posteriormente em atividade pré-reflexiva. Em termos práticos, a pesquisa quer saber como ocorre a aprendizagem, a apropriação e a criatividade na expressão de movimentos. A situação empírica que foi utilizada para o estudo da consciência do movimento é o aprendizado da dança de salão.

Fenomenologia Experimental

A ideia de uma fenomenologia experimental não é recente. Talvez o livro mais conhecido sobre este referencial seja “Experimental Phenomenology”, escrito pelo filósofo da ciência Don Ihde (1986). O autor se apropriou dos conceitos husserlianos de noese – ato intencional, e noema – objeto da intenção, para distinguir as ciências noéticas (a intenção é o instrumento da pesquisa) das ciências noemáticas (a intenção é mediada por instrumentos). Sua ideia envolve a transposição do método fenomenológico para a pesquisa experimental, o que diverge da tradição norte-americana da *Duquesne University* de fenomenologia em pesquisa, pautada no projeto de construção de uma ciência humana compreensiva para a psicologia (Giorgi, 1970; Van Kaam, 1959). Nas últimas décadas, o interesse por fenomenologia experimental vem aumentando consideravelmente como exemplificam os estudos em neurofenomenologia (Varela, 1996) e fenomenologia *front-loaded* (Gallagher, 2003). Antes de definir cada uma dessas propostas, convém retornar a dois conceitos básicos da fenomenologia: consciência e intencionalidade.

Esclareça-se que a fenomenologia ao rejeitar uma circunscrição unicamente material à consciência, não nega sua naturalidade (Smith, 1999). Antes, faz uma distinção ontológica entre categorias formais (atos intencionais) e categorias materiais (objetos dados à consciência), as formais podendo controlar as materiais. A ampliação do conceito de naturalização e o entendimento de que categorias formais (intencionalidade) atuam sobre categorias materiais (objetos reais ou abstratos) inspiraram dois movimentos na tradição fenomenológica: a Neurofenomenologia, proposta por Varela (1996), e a Fenomenologia *front-loaded*, sugerida por Gallagher (2003). A Neurofenomenologia (Thompson, 2007; Varela; Zahavi, 2010) tem como ideia básica “treinar os sujeitos experimentais a ganhar maior intimidade com suas próprias experiências” (Zahavi, p. 9). Os participantes do experimento descrevem a experiência por meio de questões abertas, sem a imposição de

categorias teóricas pré-determinadas (Zahavi, p. 9). Os dados de primeira pessoa obtidos poderão se juntar a *insights* vindos da neurobiologia e da teoria dos sistemas dinâmicos, podendo refinar e melhorar as análises experimentais clássicas (Varela). Na fenomenologia *front-loaded* utiliza-se o método fenomenológico como recurso exploratório no início de uma pesquisa, para refinar o desenho experimental, o delineamento das análises empíricas posteriores ou esclarecer a experiência vivida durante o experimento. Envolve testar os resultados obtidos e incorporá-los em um movimento dialético entre prévios *insights* adquiridos na fenomenologia e experimentos anteriores que especificarão ou estenderão esses *insights* para propósitos do experimento ou investigação empírica em questão.

Essa dissertação se inicia com um artigo intitulado “Ação corporal e as reversões entre consciência e movimento: o realismo fenomenológico”. Esse estudo traz um preâmbulo teórico à dissertação, demonstrando as interações entre consciência e movimento na fenomenologia e seus pares teóricos recentes.

Em seguida, o artigo “Ação corporal e as reversões entre consciência e movimento na dança de salão” aborda a temática empiricamente. Em uma breve introdução levanta as temáticas sobre proficiência, dança e dança de salão. A seção de método é constituída de duas etapas, a primeira quantitativa e a segunda qualitativa. A primeira etapa verifica a existência de representações mentais acerca de um passo do Samba de Gafieira. Para isso, utiliza-se a tarefa Análise Dinâmica Estrutural – Motora com *experts* e *não-experts*. A segunda etapa se constitui de uma entrevista fenomenológica acerca da dança de salão. Os participantes são convidados a contar como foi seu início na dança de salão, descrever como aprendem passos e como sentem liberdade e prazer nessa atividade. Por fim, há uma conclusão do trabalho.

Essa pesquisa surgiu a partir de reflexões do próprio autor, dançarino de salão. Essa proximidade e compreensão do objeto empírico permitiram elaborar questões pertinentes e relevantes à prática. Essa experiência familiarizou o autor com conceitos, fundamentos e dificuldades comuns à aprendizagem, fornecendo ferramentas para obtenção de dados mais ecológicos.

Referências

- Gallagher, S. (2003). Phenomenology and experimental design toward a phenomenologically enlightened experimental science. *Journal of Consciousness Studies*, 10, 9(10), 85–99.
- Giorgi, A. (1970). *Psychology as a Human Science: A Phenomenologically Based Approach*. Joanna Cotler Books.

- Smith, D. W. (1999). Intentionality Naturalized? In J. Petitot, F. J. Varela, B. Pacoud, & J.-M. Roy (Eds.), *Naturalizing Phenomenology* (pp. 83–110). Stanford University Press.
- Thompson, E. (2007). *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Van Kaam, A. L. (1959). Phenomenal analysis: Exemplified by a study of the experience of “really feeling understood.” *Journal of Individual Psychology*, 15, 66–72.
- Varela, F. J. (1996). Neurophenomenology: A methodological remedy for the hard problem. *Journal of consciousness studies*, 3(4), 330–349.
- Zahavi, D. (2010). Naturalized Phenomenology. In D. Schmicking & S. Gallagher (Eds.), *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science* (pp. 2–19). Dordrecht: Springer Netherlands. Retrieved from http://www.springerlink.com/index/10.1007/978-90-481-2646-0_1

ACÇÃO CORPORAL E AS REVERSÕES ENTRE CONSCIÊNCIA E MOVIMENTO: O REALISMO FENOMENOLÓGICO¹

Bodily action and the reversibility between consciousness and movement: The phenomenological realism

Acción corporal y las reversiones entre consciencia y movimiento: El realismo fenomenológico.

Marcos Ricardo Janzen

Thiago Gomes DeCastro

William B. Gomes

Resumo: O foco do artigo é a relação entre corporeidade e consciência para explicar como um ato que é pré-reflexivo e involuntário vem a se tornar reflexivo e voluntário, para se expressar posteriormente como pré-reflexivo e voluntário. Primeiro traça um paralelo entre psicólogos que recorreram à psicologia fenomenológica ou descritiva em experimentos sobre a consciência imediata dos sentidos. Segundo, ressalta o corpo como referencial ao movimento e à ação na constituição da autoconsciência, indicando divergências com teorias cognitivas e convergências com a fenomenologia existencial. Terceiro, toma-se o corpo situado interagindo com um mundo real para demonstrar que parte da apreensão fenomenal é concreta e situada. Por isto, se diz que a percepção é uma apresentação e não necessariamente uma representação. Por fim, recorre-se a exemplos de estudos recentes em campos como a educação física, dança e ergonomia para sugerir aplicações fenomenológicas ainda pouco exploradas: como delineamento de layouts, planificação de ambientes e prevenção de acidentes.

Palavras-Chave: Cinestesia; Consciência; Percepção de Movimento; Reflexividade; Affordance

Abstract: The focus of the paper is the relation between movement and consciousness to explain how a pre-reflexive and involuntary act becomes reflexive and voluntary, to further on express itself as pre-reflexive and voluntary. First, it traces a parallel among psychologists that used phenomenological or descriptive psychology on experiments about the immediate consciousness of the senses. Second, it emphasizes how descriptive phenomenology recognized the body as reference for movement and action in the constitution of self-consciousness, indicating convergences with existential phenomenology. Third, the situated body is taken in its interactions with the real world to show how phenomenal apprehension is concrete and situated. Thus, it understands perception as a presentation and not necessarily a representation. Finally, it resorts to examples of recent studies in fields such as physical education, dancing, and ergonomics, suggesting an applied field of phenomenology not much explored as designing layouts, planning environments and preventing accidents.

Keywords: Kinesthesia; Consciousness; Movement Perception; Reflexivity; Affordance

Resumen: El enfoque del artículo es la relación entre movimiento y consciencia para explicar cómo es que un acto que es pre-reflexivo y involuntario se vuelve reflexivo y voluntario para expresarse, posteriormente como pre-reflexivo y voluntario. Primero traza un paralelo entre psicólogos que recurrieron a la psicología fenomenológica o descriptiva en experimentos sobre la consciencia inmediata de los sentidos. Segundo, resalta el cuerpo como referencial al movimiento y la acción en la constitución del autoconsciencia, indicando convergencias con la fenomenología existencial. Tercero, tomase el cuerpo situado interactuando con un mundo real para demostrar que parte de la aprehensión fenomenal es concreta y ubicada. Por eso, se dice que la percepción es una presentación y no necesariamente una representación. Por fin, se recurre a ejemplos de estudios recientes en campos como la educación física, danza y ergonomía para sugerir aplicaciones fenomenológicas todavía poco exploradas, como el delineamiento de layouts, planeación de ambientes y prevención de accidentes.

Palabras-clave: Cinestesia; Conciencia; Percepción de Movimento; Reflexividad; Affordance

¹ Artigo aceito para publicação na Revista da Abordagem Gestáltica.

Introdução

Um dos aspectos da corporeidade e da ação é a consciência do movimento, sendo a consciência o movimento intencionado. O problema de interesse é como analisar a relação entre consciência e movimento, quando se considera: 1) a orientação da consciência pelo movimento, 2) a orientação do movimento pela consciência, e 3) a expressão do movimento independente da consciência. Esses aspectos ganham relevância quando se depara com situações desenvolvimentais, interventivas ou pedagógicas em sincronias entre movimento e consciência, por exemplo, aprender a dirigir um automóvel, a jogar basquetebol ou a dançar. A presente análise focaliza a sequência fenomenológica reversiva e transformadora (*curvilínea*) na qual: 1) um ato pré-reflexivo e involuntário; 2) torna-se reflexivo e voluntário; 3) para mais adiante se expressar como pré-reflexivo e voluntário. A relação entre movimento e ação se apresenta como condição primordial à consciência de nós mesmos, isto é, como eu sei que sou eu (DeCastro & Gomes, 2011a). Para compor a análise: primeiro revisaremos as contribuições da psicologia fenomenológica ou descritiva para os estudos da consciência, resgatando uma corrente de pesquisa promissora e fértil que é a fenomenologia experimental; segundo mostraremos como a fenomenologia descritiva reconhece o corpo como referencial para o movimento e ação na constituição da noção de autoconsciência; terceiro, discutiremos as implicações conceituais do pareamento entre ação corporal e percepção para as teorias cognitivas no contraste entre representacionalismo (percepção mediada) e presentacionalismo (percepção direta); quarto, argumentaremos que a fenomenologia é de certo modo realista ao tratar de um corpo situado interagindo com um mundo concreto e independente; e por fim justificaremos com estudos recentes a função do movimento corporal e da cinestesia na constituição da consciência, ressaltado sua importância para políticas públicas sustentáveis, educativas, ergonômicas, ecológicas e solidárias.

Psicologia Fenomenológica

Entende-se por consciência a relação que se estabelece entre um ato de apreensão e um objeto apreendido, manifesto no imediato do que se vem a conhecer, e do saber o que se conhece. Esta seria uma justificativa ao uso do termo autoconsciência. O ato se constitui no direcionamento da consciência para o objeto ou conteúdo mental em modalidades perceptuais, atencionais, imaginativas ou evocadas. A relação ato-objeto conjuga a unicidade posicional, denominada de experiência de primeira pessoa, que é a emergência ou criação de sentido em um dado situacionamento espaço-temporal e tácito. Por espaço entende-se a contingência geral do lugar onde se vive em um dado momento. Por tempo entende-se a conjunção

histórica do passado pessoal, das relações de presença e das perspectivas de futuro. Dessa forma se constitui o cerne do momento existencial, aquele no qual se vive e do qual se pode falar com exclusividade (tácito), pois só o agente (sujeito) pode dizer o que pensa e o que sente sobre algo (objeto). Essa breve descrição da consciência distingue sua especificidade ontológica, que é a ação conjunta e ao mesmo tempo distinta entre o que se pensa e o que se é pensado. Este foi também o projeto filosófico de Edmund Husserl (1859-1938).

Husserl (Petit, 2010) buscava uma filosofia primeira como refundação para as ciências naturais. Ele avançava por meio de exercícios lógicos transcendentais (as condições a priori) e tinha somente a si próprio como sujeito experimental. Por meio de sua visão purista de ciência de rigor, Husserl afastava tentativas empíricas na fenomenologia. Entretanto, paralelamente à sua filosofia, também se desenvolveu uma psicologia empírica de pressupostos fenomenológicos. Esses estudos visavam uma descrição da experiência consciente, sem a imposição de categorias à priori.

DeCastro (2013) destacou uma sugestiva e intrigante aproximação fenomenológica na psicologia experimental ao longo do século XX, nas contribuições de Carl Stumpf (1848-1936), Georg Elias Müller (1850-1934), Oswald Külpe (1862-1915), David Katz (1884-1953), Max Wertheimer (1880-1943), Herbert S. Langfeld (1879-1958) e James J. Gibson (1904-1979). DeCastro ocupou-se das inovações experimentais que consideravam a condição holística e corpórea da consciência. Neste estudo, daremos continuidade a essa linha de argumento, destacando as influências da fenomenologia descritiva na formação destes psicólogos, as relações que se seguiram entre consciência e movimento, e por conseguinte entre consciência, corporeidade e ação.

O interesse por fenomenologia na psicologia experimental foi um desenvolvimento paralelo ao pensamento de Husserl, tendo em comum a rica influência de Stumpf. Anterior à fenomenologia de Husserl, Stumpf pesquisou empiricamente a experiência imediata do campo dos sentidos. Os experimentos foram realizados em acústica e musicologia, introduzindo variações nas condições sob as quais as propriedades do fenômeno apareciam. Os resultados e atinham-se às descrições dos atos ou funções da consciência imediata. Stumpf acreditava que a fenomenologia tinha de ser o estágio básico da pesquisa científica. Por meio da fenomenologia como psicologia descritiva Georg Elias Müller, na mesma universidade que Husserl, em Göttingen, realizou estudos empíricos com memória e teoria das cores. Por sua vez, Oswald Külpe, que havia sido aluno de Wundt, desenvolveu um programa de psicologia experimental baseada em fenomenologia descritiva e entendida como ciência de realidades (DeCastro, 2013; Spiegelberg, 1972).

A psicologia fenomenológica experimental teve continuidade nas pesquisas de David Katz, orientando de Müller que desenvolveu uma teoria sobre a percepção das cores, publicada em 1911, enfatizando a função da intencionalidade na constituição da espacialidade. Conforme o próprio Katz (1950), sua teoria sobre a percepção de cores foi a primeira com explicação integral e holista sobre a iluminação.

A visão integrada da percepção ganhou notoriedade com a publicação em 1912, por Max Wertheimer, do trabalho sobre percepção visual do movimento. Neste estudo sobre a aparência do movimento, Wertheimer demonstrou a hegemonia da experiência global e holística na apreensão perceptiva. A conotação fenomenológica do estudo estava no interesse pelas aparências ou fenomenalidades, isto é, como o movimento surgia na consciência. Os procedimentos experimentais incluíam a observação e a descrição, sem assumir uma teoria a priori. Como se sabe, Wertheimer foi orientando por Külpe e sua pesquisa foi publicada apenas um ano depois do trabalho de Katz mencionado acima.

A mesma orientação holística e fenomenal aparece na psicologia ecológica de James J. Gibson. Sua teoria da abordagem ecológica (J. J. Gibson, 1979) teve contribuições da descrição fenomenológica para a fundamentação empírica de um self corporal: o corpo como centro de referência perceptiva na ação. Seu doutorado foi orientado por Herbert S. Langfeld, orientando de Stumpf na Universidade de Berlim, em 1909 (E. J. Gibson, 2001). Uma das características do trabalho de Gibson era a descrição ingênua da experiência, isto é, valendo-se da suspensão de teorias prévias, mantendo a mesma orientação dos psicólogos alemães descritos anteriormente. Note-se que a noção de corpo como centro de referência perceptiva o aproxima da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (1908-1961).

Modelos recentes, como a ciência cognitiva enativa (Thompson, 2007), reconheceram influência da psicologia fenomenológica e se assemelham aos modelos empíricos demonstrados acima. Esses modelos buscam compreender e explicar as atualizações constantes e operantes da percepção espacial e da propriocepção. Eles verificam a relação entre a intencionalidade e a concomitância da autoconsciência na ação. Trata-se de um sistema de atualização ativo ou operante, em organização continuada conforme as pistas ambientais.

Consciência e movimento corporal: a cinestesia

Retornemos, agora, ao o foco central do artigo que é a ação corporal e as reversões entre consciência e movimento. A reversão entre consciência e movimento é facilmente compreendida na conjunção ato-objeto. Essa conjunção é descrita como a transição do que aparece como pré-reflexivo ou espontâneo (experiência consciente) para o que se atenta como

reflexivo ou objeto da atenção (consciência da experiência). Sendo a consciência uma manifestação encarnada, como dizia Merleau-Ponty (1945/1999), o corpo e seus movimentos desempenham papel importante no dado pré-reflexivo, e daí se justifica o interesse em saber como os humanos percebem e exercem o movimento corporal (DeCastro & Gomes, 2011a; Sheets-Johnstone, 2011). Husserl (Petit, 2010) recorreu ao termo cinestesia para designar a experiência viva da postura e da orientação motora dos órgãos da percepção e do movimento. Por meio da cinestesia pode-se ter acesso à experiência do indivíduo, uma experiência subjetivamente vivida que mantém o organismo constantemente informado da quase localidade do corpo (Petit, 1999). Na teoria da constituição fenomenológica (Husserl, 1907/2000), a cinestesia orienta a autoconsciência do sujeito na ação, sendo a vigília concomitante à constituição do ato e da consciência de desempenhar este ato (DeCastro & Gomes, 2011a). Contudo, a cinestesia ocorre somente por meio da autoconsciência do sujeito na ação. Sendo assim, tal condição pressupõe o realismo da presença carnal e concreta do agente em um mundo que o envolve permanentemente e sem o qual ele não existiria. Em contraste, não se pode afastar desta condição existencial às instâncias temporais (presente, passado e futuro) e cognoscentes (percepção, pensamento, imaginação, memória). Tal condição implicaria, sim, em certa idealidade. Posto desta forma tem-se um realismo e um idealismo mitigado e não radical (DeCastro & Gomes, 2011a). Por isso a insistência em afirmar que a fenomenologia não é nem pura subjetividade e nem pura objetividade (Merleau-Ponty, 1945/1999). Em suma, a cinestesia informa o fluxo constitutivo temporal que é a consciência (Sheets-Johnstone, 2011).

Estudos sobre cinestesia (Brozzoli, Makin, Cardinali, Holmes, & Farne, 2011; DeCastro & Gomes, 2011b; Kalckert & Ehrsson, 2012) vêm chamando atenção para duas posições filosóficas em disputa nas ciências cognitivas (Chemero, 2009). De um lado está a corrente dominante conhecida como representacionista e computacional, e do outro a presentacionista e eliminativista. Na primeira (Fodor, 1987) as representações são estados da mente que funcionam para codificar os estados do mundo. Na segunda, os estados mentais não são intermediados por representações, mas estão envoltos em um mundo, apreendendo-o diretamente. Para os eliminativistas as teorias psicológicas podem dispensar a noção semântica de representação, não sendo necessário recorrer a símbolos para caracterizar estados mentais em termos do que eles representam (Chemero, 2009).

Discussão semelhante ocorreu no início do século XX entre estruturalismo e o funcionalismo nos primórdios da psicologia científica. Wundt, (1832-1920) seguindo a tradição de Descartes (1596-1650) e continuada por Kant (1724-1804), entendeu que era

necessário determinar a estrutura dos elementos na nossa vida mental, para só então tentar compreender sua função. Em contraste, William James (1842-1910), mais próximo ao pensamento de Carl Stumpf e sensível às contribuições da teoria da evolução, acreditava que atos mentais somente poderiam ser compreendidos a partir de suas funções (Chemero, 2009).

Para as ciências cognitivas representacionais, o pensamento é a relação entre o agente e a representação mental das coisas do mundo. Para o computacionalismo, uma das ciências cognitivas representacionais (Fodor, 1981, 1983, 1987), o pensamento é o processamento de símbolos internos que representam objetos externos. Dito de outra forma, pensar é manipular representações mentais. Para a teoria computacional clássica, costumeiramente chamada de GOFAI (*good old-fashioned artificial intelligence*), a cognição é uma manipulação de símbolos formais guiado por regras.

Esclareça-se que as ciências cognitivas eliminativistas não são totalmente antirepresentacionistas, mas priorizariam as representações voltadas para a ação, dirigidas pela ação do animal. Essa oposição ao representacionismo ganhou projeção com a ciência cognitiva corporificada (*embodied*) (Thompson, 2007; Turvey, 1992; Varela, Thompson, & Rosch, 1991), influenciada pela teoria ecológica de Gibson (1966, 1979). Essas representações voltadas para a ação são mais primitivas, visto que levam ao comportamento efetivo sem fazer uma separação entre as representações dos objetivos do sistema cognitivo e as representações do mundo. Ou seja, o sistema perceptual não precisa criar uma representação do mundo destituída de ação, que viria a ser usada pela ação para guiar o comportamento. Ao invés disso, as representações são direcionadas para as ações. Acredita-se que o ambiente por si só é rico em oportunidades ambientais para o comportamento diretamente percebíveis e informações para guiar o comportamento (Gibson, 1979). Dessa forma, o processamento das representações é mais leve, visto que o ambiente processa e disponibiliza boa parte dos dados. Essas pistas ambientais ficaram conhecidas como *affordances*.

Na teoria eliminativista, a cognição não pode ser compreendida nem como espelho do mundo, nem externa às ações de um organismo e nem uma determinação da história de vida do indivíduo (Chemero, 2009). Esse entendimento aparece tanto no behaviorismo como na psicologia ecológica de Gibson. No behaviorismo, o comportamento é definido por classes de estímulos ambientais e de respostas funcionais presentes no organismo (Morris, 2009). Já na psicologia ecológica o comportamento é guiado por pistas ambientais disponíveis (*affordances*), diretamente percebidas, sem necessidade de representações mentais ou computacionais. Uma distinção entre a teoria ecológica e o behaviorismo é a noção de

affordances, isto é, propriedades efetivamente presentes no ambiente, inicialmente livres de efeitos e independentes do organismo.² Um desdobramento recente do eliminativismo é o movimento da *Radical Embodied Cognitive Science* (Chemero, 2009). Nesta vertente, a cognição corporificada é descrita por meio de ideias não-representacionais e esquemas não computacionais. A cognição e ação são entendidas como fenômenos corporificados e dinâmicos que não requerem representações mentais. As representações não são necessárias, pois a condição ecológica consiste no pareamento entre o animal humano ou não humano e o ambiente. Parte das informações está disponível no ambiente e o animal está especialmente orientado para receber essa informação das *affordances*. Esse pareamento ocorre nas situações cotidianas em um mutualismo operacional entre percepção e ação, ou seja, a ação ocorre concomitante à percepção (Chemero, 2009).

Os estudos sobre cinestesia tiveram algumas consequências para o grande campo da fenomenologia. Primeiro destacaram a importância do pareamento entre percepção e ação e, por conseguinte, a corporeidade da consciência. Segundo, o reconhecimento do pareamento entre percepção e ação levantou dúvidas sobre a noção de representatividade, como entendida em teorias cognitivas, por influências da tradição em processamento computacional. Esses interesses aumentaram consideravelmente nas últimas décadas, entre outros motivos, com o propósito de resolver impasses nas teorias cognitivas, como a falta de explicação para as relações diretas entre ambiente e ação. São exemplos, os estudos em neurofenomenologia (Varela, 1996) e a fenomenologia *front-loaded* (Gallagher, 2003). Trata-se de dois modelos para a realização de experimentos, onde ação e percepção são tratadas de maneira integrada e as experiências de primeira pessoa incluídas como dados para análise.

Ocorre que o pareamento entre ação e percepção levanta outro problema: a naturalização da fenomenologia. Críticas à naturalização procedem basicamente dos fenomenólogos transcendentais que tratam de uma intencionalidade voltada para ela mesma, em permanente conflito com o apriorismo da consciência. No entanto, reduzir o campo fenomenológico à consciência transcendental afastaria uma enorme e esclarecedora contribuição da fenomenologia descritiva e corpórea. A tradição fenomenológica ao rejeitar

² Gibson denota que o termo *Affordance* é desdobramento do que Koffka chamou de caráter de demanda e Lewin chamou de *Aufforderungscharakter* – caráter invitativo, em que o ambiente convida à ação. A diferença é que nos gestaltistas há o caráter fenomenal, o convite é para um indivíduo. Em Gibson, as *affordances* não variam de acordo com as demandas do observador, elas estão sempre presentes para serem observadas. Dessa forma atrelam espécie e ambiente ao mesmo tempo, sem se prender a um dos pólos da relação (Gibson, 1979).

uma circunscrição unicamente material à consciência não nega sua naturalidade (Smith, 1999). Antes, faz uma distinção ontológica entre categorias formais (atos intencionais) e categorias materiais (objetos dados à consciência), as formais podendo controlar as materiais. A ampliação do conceito de naturalização e o entendimento de que categorias formais (intencionalidade) atuam sobre categorias materiais (objetos reais ou abstratos) estão na base da Neurofenomenologia, da Fenomenologia *front-loaded*, e em avanços recentes da fenomenologia experimental (ver Albertazzi, 2013).

Realismo Fenomenológico

O parâmetro percepção-ação como entendidos em tendências fenomenológicas recentes no estudo do movimento (Gallagher & Zahavi, 2008; Gallagher, 2006; Thompson, 2007) fundamentou a explicação não representacionista ou presentacionista para consciência. Toma-se a relação direta entre percepção e ambiente, não se recorrendo a mediadores como mente ou representações. Temos então outro problema a considerar: o realismo fenomenológico. Neste realismo postula-se que: (1) ao menos algumas das percepções/pensamentos/teorias são corretas, e (2) que objetos das nossas percepções/pensamentos/teorias corretas existem em um mundo independente de nós. Sendo assim, é neste mundo independente que buscamos a confirmação das nossas percepções/pensamentos/teorias.

Um exemplo desta tendência é o realismo de entidade. Neste realismo (Hacking, 1982, 1983) a existência de entidades teóricas é garantida pela nossa habilidade de manipulá-las durante um experimento. Isso ocorre quando entidades teóricas são usadas como ferramentas na investigação experimental de outras entidades. Hacking ilustra seu argumento, citando que o uso de elétrons em experimentos para investigar algo qualquer, digamos, bósons neutros, é também uma afirmação da crença em elétrons. Desde modo, quando os elétrons se tornam ferramentas do experimentador elas adquirem status de real, alinhando-se com os outros instrumentos utilizados no laboratório (como computadores, pipetas, e-prime, rubber hands, etc). As entidades teóricas ou conceituais se transformam em reais quando se tornam parte da prática do experimentador. quer essas entidades teóricas sejam conceituais ou reais.

O realismo de entidade aparece com clareza no *Rubber Hand Illusion* (DeCastro, 2013; Kalckert & Ehrsson, 2012). Neste experimento, um membro fictício externo ao corpo é utilizado para verificar as noções de agência e pertença. Para isso, estimula-se uma mão de borracha concomitantemente à mão real. O participante tem em sua visão apenas a mão fictícia. Os resultados mostram que os participantes tendem a perceber o membro fictício

como parte do próprio corpo, ou seja, no decorrer do experimento o participante passa a sentir a mão de borracha como sua própria mão. Por conseguinte, não é de se surpreender com enativistas e neurofenomenólogos como Thompson e Varela (1991) afirmarem que eventos neurais não são condições necessárias e suficientes para a experiência consciente. Os chamados “correlatos neurais da consciência” estão fadados a falhar, visto que a experiência consciente abrange o cérebro, o corpo e o mundo, por isto holística. Para Noë e Thompson (2004) a dificuldade de teóricos cognitivistas reconhecerem o presentacionalismo está em assumirem estados neurais como representações. Esses problemas são decorrentes das tradições teóricas que fundamentaram o movimento cognitivista e têm implicações ontológicas na concepção das atividades mentais, indo muito além das questões semânticas ou taxonômicas.

O realismo fenomenológico está fortemente associado ao conceito de *affordances*. Chemero, Klein, & Cordeiro (2003) estudaram o efeito de pistas ambientais ou *affordances* na travessia de *gaps* (vãos, fendas, buracos, brechas ou descontinuidades) em um trajeto a pé. A hipótese era que relações estáveis entre medidas antropomórficas (altura dos olhos, comprimentos das pernas, flexibilidade), posturas (andando, correndo) e propriedades ambientais (tamanho da *gap*, profundidade do *gap*) indicariam se os humanos perceberiam ou não os *gaps* como obstáculos. Deste modo, o ajustamento das condições às características do sujeito e da tarefa mostraria quando as *affordances* apareciam e desapareciam para a travessia da *gap*.

Assim, temos a justificativa de dizer que as *affordances* possuem um caráter realista e demonstram que as experiências conscientes são aspectos genuínos dos sistemas corpo-ambiente. Deste modo, perceber ou guiar a atividade ao usar informações das *affordances* nada mais é que experienciar. Ademais, intencionalidade e consciência são inseparáveis, perceber algo de certa forma é inseparável de experienciar algo dessa certa forma.

Movimento e Consciência

Husserl (1907/2000) descreveu a cognição em termos de sua história imediata, de seus modos constitutivos corporais e situados. Nesta história imediata enfatiza a pertinência do movimento corporal inteligente atento às escolhas disponíveis no entorno situacional, compondo a unidade fluida de consciência. A cinestesia é uma vigília concomitante ao ato consciente e à consciência de desempenhar este ato (DeCastro & Gomes, 2011a), pois focaliza a consciência no corpo e nos seus movimentos. Ademais, a cinestesia é um sentido que não pode ser desligado ou abafado voluntariamente. Podemos fechar nossos olhos e não

mais ver, ou tapar as orelhas e não mais ouvir, fechar a boca e não mais sentir sabor, mas não temos como abafar ou cortar nossos corpos cinestésicos, a sensação do movimento (ou permanência) está sempre presente. Em casos extremos como a anestesia geral, simplesmente se desliga a consciência de si e do mundo.

O ser humano se movimenta livre e deliberadamente pelo mundo. A experiência humana diária inclui pensar no movimento (Sheets-Johnstone, 2010), como levantar da cama quando se acorda pela manhã, acionar a força necessária para levantar uma xícara de café matinal e calcular o tempo necessário para atravessar uma rua quando se sai para o trabalho ou para o exercício. Essa habilidade de pensar no movimento está baseada em conceitos humanos de espaço, tempo, energia e força, que por sua vez derivam da cinestesia (Sheets-Johnstone, 2011).

O movimento acompanha o ser humano desde o período pré-natal, com o desenvolvimento gradativo da capacidade de percepção e de resposta corporal às demandas internas e externas do organismo (Gallagher, 2006; Petit, 1999). O movimento e a sensibilidade do sistema proprioceptivo contribuem para o desenvolvimento das estruturas neuronais, responsáveis não só pelo controle motor, mas pela consciência de si. O movimento está nas origens ontogenéticas que permitem um organismo ser autoconstitutivo.

Desde o nascimento somos formas animadas, em movimento. Chegamos ao mundo nos movendo, não como um corpo e um mundo, não como uma pré-estrutura que virá a desenvolver, e nem mesmo como um *eu movo* (Merleau-Ponty, 1945/1999). O neonato não tenta se mover, não pensa em movimentos nem se coloca na tarefa de se movimentar. Ele se movimenta, não é uma propensão ao movimento, mas o movimento em si. A partir do movimento vivemos e fazemos sentido do mundo. Não ocorre um controle do corpo, mas sim uma descoberta do corpo a partir do próprio movimento. Uma criança não é uma mente tentando controlar um corpo nem um corpo fora de controle esperando por uma mente o alcançar. Crescemos cinética e cinestesticamente para dentro do nosso corpo, descobrimos a nós mesmos por meio do movimento, fomos aprendizes dos nossos próprios corpos, descobrimos braços que esticam, joelhos que dobram, boca que abre e fecha e que mastiga. Disso decorrem conceitos humanos tais como esmagamento, dureza e afiadez. O descobrimento das possibilidades corporais é resultado de ter se movido anteriormente. Logo, a cognição humana começa a partir do movimento (Sheets-Johnstone, 2011).

Conceitos espaço-temporais são fundamentalmente constituídos por meio da nossa experiência de automovimento, que incluem chutar, esticar, alcançar, sorrir, engolir, etc. Nesse sentido, a cinestesia é uma consciência de tempo e espaço. Por meio da experiência do

movimento são criadas dinâmicas espaço-temporais. Ela nos provê dados imediatos desta dinâmica, elevando ao centro experiencial da consciência. A consciência cinestésica traz consigo qualidades que são experienciadas e incorporadas, nos dando a consciência de tempo e espaço. Tal assertiva é facilmente constatada em termos como fluxo, fluir, corrente de pensamento, claramente baseados em sentidos temporais e espaciais. O mais interessante é que estes termos usados para os mais diversos processos decorrem originariamente do nosso movimento espontâneo e não dos objetos. Ações de virar, andar, engatinhar, pular, bater, tremer são experiências que ensinam a diferença espacial entre o aqui e o ali, entre o anterior e o agora, entre o que vivo hoje e o que virá depois. Trata-se de experiências comuns a todos os seres humanos que compartilham o mesmo passado, o mesmo solo que não é feito de palavras, mas de um repertório de gestos e movimentos (Sheets-Johnstone, 2011).

O movimento envolve tanto a percepção da dinâmica exigida quanto à dimensão afetiva do controle voluntário (Sheets-Johnstone, 2010). A relação bidirecional entre consciência e ação do movimento vem sendo estudada para esclarecer tomada de decisão (Raab, Johnson, & Heekeren, 2009), e a decodificação da informação espacial (Hölscher, Shipley, Belardinelli, Bateman, & Newcombe, 2010). Estuda-se o comportamento espacial de agentes tanto biológicos quanto artificiais, e os processos de processamento que permitem o planejamento através de escalas temporais e espaciais. Essa informação espacial é crítica para coordenar a ação: agentes interagindo com objetos e se movendo entre eles; percebendo as relações espaciais, aprendendo sobre essas relações, agindo sobre elas ou armazenam informações para uso posterior, seja por meio deles próprios ou comunicando para outros. A pesquisa nesse campo tem envolvido psicologia e ciência da computação, que considera a natureza da informação como presente no mundo e tem uma consideração formal de como esses problemas podem ser solucionados. A pesquisa na cognição espacial humana também envolve a aplicação de representações e processos que podem ter evoluído para lidar com objetos e informações.

Estudos (Kunde, Skirde, & Weigelt, 2011; Sebanz & Shiffrar, 2009) que envolveram movimento e habilidades específicas mostraram que a proficiência de movimento que *experts* possuem dá a eles maiores habilidades para lidar com seu mundo específico, conseguindo reagir de forma mais adequada ao momento. Jogadores de basquete mais habilidosos conseguem fazer uma leitura mais eficaz se alguém irá jogar a bola em falso ou não.

Em contraste, cognitivistas como Bläsing, Tenenbaum, e Schack (2009), e Schack, (2004, 2010) explicam os movimentos como representações mentais. Tais representações mentais formam a base para uma redução funcional (voltada à tarefa em questão) de

movimentos disponíveis. Para eles, as representações ajudam a formar os padrões de interação, armazenando resultados perceptuais-cognitivos do processo de aprendizado como itens (representações de movimentos) na Memória de Longo Prazo. Como se pode constatar, o modelo cognitivo explica o processamento mental envolvido em atividades de movimento, mas, mesmo reconhecendo as implicações proprioceptivas e cinestésicas, não esclarece a reversibilidade entre consciência e ação.

Movimento: Origens Primordiais da Consciência

Conforme apontado por Nagel (1993), as ciências cognitivas têm dificuldade de oferecer uma explicação plausível de como a consciência surge na matéria. Searle (1992) argumenta que a principal tarefa de uma teoria da mente é explicar a consciência, e Sheets-Johnstone (2011) vai adiante afirmando que essa explicação deverá vir da história evolutiva da forma animada. Para a autora a consciência surge em formas orgânicas, obrigatoriamente animadas, acompanhando a complexidade evolutiva dos animais. As capacidades cognitivas simples aparecem juntamente com os movimentos simples: desde bactérias, que se movimentam em direção à comida até os seres humanos com controle volitivo e deliberacional do movimento.

O movimento é um fenômeno percebido pela bactéria, e é a fonte e o próprio conhecimento em si. A bactéria necessita ter “conhecimento” acerca do seu ambiente e dos seus atos (por meio de uma cinestesia) e conseguir ir em direção à comida para se alimentar. Tal “conhecimento” é o início da consciência nos animais. A consciência não está presente na matéria, como diriam materialistas eliminativistas (como Churchland, 1988), mas sim nos seres animados que podem se movimentar. Os seres animados são sensitivos ao seu próprio movimento e aos movimentos que ocorrem no mundo. É o que nos mostra a Joanelha Vermelha (*Coccinella magnifica* – dos insetos coleópteros) que consegue continuar andando em uma folha no meio do vento, sabendo que tem que se firmar na folha para conseguir continuar sua trajetória em direção ao alimento. O movimento é a língua materna de todas as formas animadas, bem como gesto é a origem da fala humana e suas linguagens (Merleau-Ponty, 1945/1999). Temos no movimento tanto um fato primordial como uma possibilidade perceptual primordial da vida animada e falante (Sheets-Johnstone, 2011).

Movimento: Implicações e Estratégias de Respostas em Organismos Animados

Considerações ontológicas implicam em considerações éticas, entendendo-se ética como práxis ou aplicação. Assim, uma das implicações do mutualismo entre ação e percepção são

estudos em ergonomia. Vilar, Rebelo, Noriega, Teles, & Mayhorn (2013) demonstraram a influência das *affordances* do ambiente (como claridade e largura do corredor) na escolha de rotas dentro de edifícios. Os resultados podem ser usados por profissionais para planejar rotas tanto em situações cotidianas (a rota da atração principal de um centro de convenções, fazer pessoas evitar rotas de serviço em hotéis), quanto em situações de emergência (deixar um ambiente em perigo em menos de três minutos).

Outra implicação do mutualismo ação-percepção é o desenvolvimento de *softwares* que propiciem o uso direto das funções desejadas. Um estudo de Filgueiras, Rebelo, & Moreira da Silva (2011) analisou o uso diário de computadores por funcionários e notou a grande utilização do *mouse*. No entanto, para a produção de textos o uso constante do *mouse* é contraproducente, visto que a tarefa requer basicamente o uso do teclado. Seria útil o desenvolvimento de *softwares* com menor uso do *mouse*, por meio de *affordances* que indicariam ao usuário menor uso do *mouse*. Essa ideia também se aplica em outras interfaces, como *smartphones*, nos quais as funcionalidades do aparelho precisam ser de direto acesso aos usuários. O mesmo ocorre com muitos aplicativos e desenhos de site, cada qual trazendo a própria hermenêutica, o que requer muita tentativa e erro para alcançar proficiência. Outras aplicabilidades desses estudos expandem o potencial e segurança humanos, como ferramentas adequadas para determinadas tarefas, máquinas para recuperação fisioterapêutica, *personal trainers* adequando rotinas para cada cliente e dispositivos de segurança.

Considerações Finais

A presente análise teve como objetivo demonstrar como um ato pré-reflexivo e involuntário torna-se reflexivo e voluntário para vir a se expressar como pré-reflexivo e voluntário.

Primeiro ressaltou a contribuição da psicologia fenomenológica em experimentos que focalizavam a percepção com interesse em manifestações pré-reflexivas ou espontâneas, isto é, a experiência consciente. Neste sentido, contrastou dois diferentes modos de explicar o acesso cognitivo: o representacionalismo das teorias de processamento da informação (Fodor, 1987) e o presentacionalismo das teorias enativas (Varela et al., 1999). Argumentou-se que o conceito de representação foi um artifício teórico para explicar como os estados da mente lidam com os estados do mundo. No entanto, estudos da relação entre movimento e ação na constituição da consciência apontam para evidências de que nossa ação imediata no mundo é, sobretudo, direta, sendo a intermediação as condições realistas como apresentadas (Chemero et al., 2003; Filgueiras et al., 2011; Vilar et al., 2013).

Segundo, reconheceu que os movimentos antecedem e determinam a experiência consciente e só posteriormente vem a ser reconhecidos e controlados pela consciência da experiência. Em outras palavras, a experiência consciente constitui-se na ação corporal que é o momento vivido de se movimentar. A seguir, transforma-se progressivamente em consciência da experiência no controle voluntário do fluxo encadeado dos movimentos. A passagem da experiência consciente para consciência da experiência na ação corporal é exemplificada no aprendizado de tarefas manuais e esportivas.

Terceiro, conclui que a proficiência de movimentos ocorre em situações nas quais a pré-reflexividade e o controle voluntário são os movimentos determinados pelas *affordances*, conjuntamente às ações de grande destreza. Neste caso, a proficiência da consciência da experiência reverte para a agilidade espontânea e o estado de prontidão pré-reflexivo habilitando o organismo para responder a ações inesperadas. São exemplos, a proficiência na direção de um automotor, a resposta a lances difíceis no esporte, a defesa corporal frente a situações inesperadas, ou a criatividade estética nos movimentos de uma dança.

A presente análise descortina outro lado do movimento fenomenológico, distante das conjecturas transcendentais e engajado na relação real e cotidiana dos atos da vida, das vicissitudes mundanas, o que não deixa de ser uma situação justificadamente existencial. A nossa ação corporal frente ao mundo dependente da nossa presteza e sensibilidade frente às *affordances*, ou da clareza das *affordances* em nos sinalizarem pistas inteligentes e seguras ao nosso bem estar, segurança, e qualidade de vida. Uma fenomenologia prática sensível a situações concretas e reais no sentido de promover pedagogias mais eficientes, planejamento ambiental ergonômico, e políticas de prevenção de acidentes e segurança pública. Temos então uma fenomenologia prática capaz de revitalizar as ciências cognitivas com evidências empíricas de uma consciência naturalizada, mas não materializada, e de revigorar a existência com políticas públicas sustentáveis, ergonômicas, ecológicas e solidárias.

Referências Bibliográficas

- Albertazzi, L. (Org.). (2013). *Handbook of Experimental Phenomenology: Visual Perception of Shape, Space and Appearance*. Chichester, UK: John Wiley & Sons.
- Bläsing, B., Tenenbaum, G., & Schack, T. (2009). The cognitive structure of movements in classical dance. *Psychology of Sport and Exercise*, 10(3), 350–360.

- Brozzoli, C., Makin, T., Cardinali, L., Holmes, N., & Farnè, A. (2011). Peripersonal space: A multisensory interface for body-objects interactions. Em: M. M. Murray & M. T. Wallace (Eds.), *The Neural Bases of Multisensory Processes* (pp. 449-466). Boca Raton: CRC Press.
- Chemero, A. (2009). *Radical Embodied Cognitive Science*. Cambridge, MA.; London: MIT Press.
- Chemero, A., Klein, C., & Cordeiro, W. (2003). Events as Changes in the Layout of Affordances. *Ecological Psychology*, 15(1), 19–28.
- Churchland, P. M. (1988). *Matter and Consciousness: A Contemporary Introduction to the Philosophy of Mind*. Cambridge, MA.: MIT Press.
- DeCastro, T. G. de. (2013). *Percepção e Autoconsciência: Modelos Experimentais na Naturalização da Fenomenologia*. (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- DeCastro, T. G. de, & Gomes, W. B. (2011a). “Como sei que eu sou eu?” Cinestesia e Espacialidade nas Conferências Husserlianas de 1907 e em Pesquisas Neurocognitivas. *Revista da Abordagem Gestáltica*, XVII(2), 123–130.
- DeCastro, T. G. de, & Gomes, W. B. (2011b). Autoconsciência e ambiguidade perceptual cinestésica: experimento fenomenológico. *Psicologia em Estudo*, 16(2), 279–287.
- Filgueiras, E., Rebelo, F., & Moreira da Silva, F. (2011). Human-Computer Interaction in Office Work: Evaluation of Interaction Patterns Using Office Equipment and Software during Data Entry and Navigation. Em M. M. Robertson (Ed.), *Ergonomics and Health Aspects of Work with Computers* (pp. 40–48). Berlin, Heidelberg: Springer.
- Fodor, J. A. (1981). *RePresentations*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Fodor, J. A. (1983). *The Modularity of Mind: An Essay on Faculty Psychology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Fodor, J. A. (1987). *Psychosemantics: the problem of meaning in the philosophy of mind*. Cambridge, MA; London: MIT Press.
- Gallagher, S. (2003). Phenomenology and experimental design toward a phenomenologically enlightened experimental science. *Journal of Consciousness Studies*, 10, 9(10), 85–99.
- Gallagher, S. (2006). *How the Body Shapes the Mind*. New York: Oxford University Press.
- Gallagher, S., & Zahavi, D. (2008). *The Phenomenological Mind* (1^a ed.). London: Routledge.
- Gibson, E. J. (2001). *Perceiving the Affordances: A Portrait of Two Psychologists* (1^a ed.). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Gibson, J. J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin.
- Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach To Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Hacking, I. (1982). Experimentation and Scientific Realism. *Philosophical Topics*, 13, 71–87.
- Hacking, I. (1983). *Representing and Intervening: Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hölscher, C., Shipley, T. F., Belardinelli, M. O., Bateman, J. A., & Newcombe, N. S. (2010). *Spatial Cognition VII: International Conference, Spatial Cognition*(1^a Ed.). Berlin: Springer-Verlag.
- Husserl, E. (2000). *A idéia da fenomenologia*. Lisboa: Edições 70. (Original em língua alemã publicado em 1907).

- Kalckert, A., & Ehrsson, H. H. (2012). Moving a Rubber Hand that Feels Like Your Own: A Dissociation of Ownership and Agency. *Frontiers in Human Neuroscience*, 6.
- Katz, D. (1950). *Gestalt psychology: its nature and significance*. New York: The Ronald Press Company.
- Kunde, W., Skirde, S., & Weigelt, M. (2011). Trust my face: Cognitive factors of head fakes in sports. *Journal of Experimental Psychology: Applied*, 17(2), 110.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção* (2^a ed.). São Paulo: Martins Fontes. (Original em língua francesa publicado em 1945).
- Morris, E. K. (2009). Behavior Analysis and Ecological Psychology: Past, Present, and Future. A Review of Harry Heft's Ecological Psychology in Context. *Journal of the Experimental Analysis of Behavior*, 92(2), 275–304.
- Nagel, T. (1993, March 4). The Mind Wins! [Review of the book: *The Rediscovery of the Mind*, by Searle, J.]. *The New York Review of Books*.
- Noë, A., & Thompson, E. (2004). Are there neural correlates of consciousness? *Journal of Consciousness studies*, 11(1), 3–28.
- Petit, J.-L. (1999). Constitution by movement: Husserl in light of recent neurobiological findings. Em: J. Petitot, F. J. Varela, B. Pacoud, & J.-M. Roy (Eds.), *Naturalizing Phenomenology* (pp. 220–244). Stanford: Stanford University Press.
- Petit, J.-L. (2010). A Husserlian, Neurophenomenologic Approach to Embodiment. Em: *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science* (pp. 201–216). New York: Springer.
- Raab, M., Johnson, J. G., & Heekeren, H. R. (2009). *Progress in brain research. Mind and Motion: The bidirectional link between thought and action* (Vol. 174). Amsterdam; Boston: Elsevier.

- Schack, T. (2004). The Cognitive Architecture of Complex Movement. *International Journal of Sport and Exercise Psychology*, 2(4), 403–438.
- Schack, T. (2010). Building Blocks and Architecture of Dance. Em *The Neurocognition of Dance: Mind, Movement and Motor Skills* (pp. 11–40). London: Psychology Press.
- Searle, J. R. (1992). *The Rediscovery of the Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Sebanz, N., & Shiffrar, M. (2009). Detecting deception in a bluffing body: The role of expertise. *Psychonomic bulletin & review*, 16(1), 170–175.
- Sheets-Johnstone, M. (2010). Body and Movement: Basic Dynamic Principles. Em D. Schmicking & S. Gallagher (Eds.), *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science* (pp. 217–234). Dordrecht: Springer Netherlands.
- Sheets-Johnstone, M. (2011). *The primacy of movement*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Smith, D. W. (1999). Intentionality Naturalized? In J. Petitot, F. J. Varela, B. Pacoud, & J.-M. Roy (Eds.), *Naturalizing Phenomenology* (pp. 83–110). Stanford University Press.
- Spiegelberg, H. (1972). *Phenomenology in Psychology and Psychiatry: A Historical Introduction*. Evanston: Northwestern University Press.
- Thompson, E. (2007). *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Turvey, M. T. (1992). Affordances and Prospective Control: An Outline of the Ontology. *Ecological Psychology*, 4(3), 173–187.
- Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press.

Varela, F. J. (1996). Neurophenomenology: A methodological remedy for the hard problem.

Journal of consciousness studies, 3(4), 330–349.

Vilar, E., Rebelo, F., Noriega, P., Teles, J., & Mayhorn, C. (2013). The influence of environmental features on route selection in an emergency situation. *Applied Ergonomics*, 44(4), 618-627.

Marcos Ricardo Janzen é Mestre e Doutorando em Psicologia no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Pesquisador do Laboratório de Fenomenologia Experimental e Cognição – LaFEC. Endereço Institucional: IP/UFRGS. Rua Ramiro Barcelos, 2600 - Sala 123. CEP 90035.003. Porto Alegre/RS. Email: marcosjanzen@gmail.com

Thiago Gomes de Castro é Mestre e Doutor em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Pesquisador do Laboratório de Fenomenologia Experimental e Cognição – LaFEC e Docente do Curso de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). E-mail: thiago.cast@gmail.com

William Barbosa Gomes é PhD em Psicologia pela *Southern Illinois University*; fundador e professor do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenador do Laboratório de Fenomenologia Experimental e Cognição - LaFEC. Endereço Institucional: IP/UFRGS. Rua Ramiro Barcelos, 2600 - Sala 123. CEP 90035.003. Porto Alegre/RS. E-mail: gomesw@ufrgs.br

Recebido em 31.10.12
Primeira Decisão Editorial em 26.03.13
Aceito em 06.05.13

**AÇÃO CORPORAL E AS REVERSÕES ENTRE CONSCIÊNCIA E
MOVIMENTO NA DANÇA DE SALÃO**

Bodily Action and the reversibility between consciousness and movement in Brazilian
pair dances

Marcos Ricardo Janzen

William B. Gomes

Resumo

O foco do artigo é a relação entre corporeidade e consciência para explicar como um ato que é pré-reflexivo e involuntário vem a se tornar reflexivo e voluntário, para se expressar posteriormente como pré-reflexivo e voluntário. Para isso investiga-se o aprendizado da dança de salão, que segue essa mesma tríplice em dois estudos. No primeiro, oito participantes homens *experts* e sete participantes homens não *experts* realizaram a tarefa da Análise Estrutural Dinâmica – Motora sobre o passo Facão com Saída Redonda que consiste na avaliação do encadeamento estrutural e funcional de instantes de cada movimento. Encontrou-se que os *experts* demonstram ter uma representação em comum acerca do movimento, e que essa representação se constitui dos elementos básicos mínimos sobre os quais os homens compõem sua dança. No segundo, 12 dançarinos (seis homens da primeira etapa e seis mulheres) responderam à entrevista experiencial em dança de salão. Foram investigados aspectos acerca da experiência de dançar em salão, como o aprendizado de novos passos e as sensações de liberdade e prazer na dança. A discussão destaca como achados (indicadores quantitativos) e tomados (descritores qualitativos) esclarecem-se mutuamente, apontando a proficiência está presente em termos representacionais e pode ser descrita pela qual se relatam a liberdade e o prazer na dança de salão.

Palavras-Chave: Corporeidade; Consciência; Movimento; Reflexividade; Dança de Salão; Representação mental

Abstract

The focus of the paper is the relation between movement and consciousness to explain how a pre-reflexive and involuntary act becomes reflexive and voluntary, to further on express itself as pre-reflexive and voluntary. The apprenticeship of Brazilian pair dance is investigated, which follows this same threefold on both studies. In a first study, eight expert men experts and seven non expert men performed the task of Structural Dynamic Analysis - Motoric on movement Facão com Saída Redonda, which consists in evaluating the structural and functional linkage of the moments of each movement. Experts demonstrated a common representation about the movement; this representation constitutes the minimum basic elements upon which men compose their dance. In the second study of the empirical section, 12 dancers (six men from the first step and six women) answered to experiential apprenticeship about Brazilian pair dancing. Aspects of Brazilian pair dancing were investigated, such as learning new movements and the sensations of freedom and pleasure in dancing. The discussion highlights how findings (quantitative indicators) and tokens (qualitative descriptors) clarify each other , pointing out that proficiency is present in representational terms and can be described by the qualitative reports of freedom and pleasure.

Keywords: Kinesthesia; Consciousness; Movement; Reflexivity; Affordance; Brazilian pair dance; Mental representation

Introdução

Dois modelos explanam a aquisição de habilidades motoras complexas (*skill acquisition*), uma de cunho representacionalista e outra presentacionalista (Davids, 2012; Newell, 1991; Scarinzi, 2011; Summers & Anson, 2009). Para o modelo representacionalista (Adams, 1971; Schmidt, 1975) a aprendizagem de uma habilidade motora decorre da acumulação de representações cada vez mais adequadas para uma ação. Adams (1971) propõe que cada movimento em direção a um determinado movimento alvo deixa um rastro perceptual. Pelo *feedback* as respostas mais adequadas são mais gravadas. Quantas mais repetições, maior será a força do traço perceptual e maior a habilidade. Em Schmidt (1975), na teoria do esquema, o movimento resulta da abstração de tipos de informação abstratos: seja pela atuação (a partir do esquema de se lembrar) ou pela identificação perceptual (a partir do esquema de reconhecimento). Um movimento ocorre a partir da abstração das fontes de informação. Esses dados abstratos acumulam-se com a prática, e, novamente, a força do esquema está diretamente relacionada ao montante de repetições experienciadas na prática. A boa performance deriva também de um aumento da complexidade dos conhecimentos adquiridos e associados aos processos computacionais e de memória.

Uma limitação dessa teoria são as situações em que a habilidade é reflexo de dinâmicas exploratórias, e não a reprodução estereotipada de uma representação estática da ação. (Newell, 1991). Um tradicional exemplo (Kugler, Scott Kelso, & Turvey, 1980) a respeito dessa dinâmica exploratória é a instantânea produção de um andar quadrúpede por centopéias quando todas menos dois pares de patas lhes são amputadas. Essas teorias têm dificuldade lógica para responder à seguinte questão: De onde viria a representação instantânea de um andar quadrúpede?

Como resposta ao representacionismo e à pergunta em questão, o modelo presentacionalista (Fowler & Turvey, 1978) afirma que a aprendizagem de uma habilidade motora vem da relação organismo/ambiente, e que o controle não é prerrogativa para nenhum deles. A partir dos pressupostos da teoria ecológica de Gibson, essa orientação envolve a percepção das *affordances* usadas para regular o comportamento diretamente, sem recorrer a procedimentos que requerem mediação de símbolos e da internalização do conhecimento acerca do ambiente, como nas teorias representacionistas. Nesse modelo, a performance deriva da progressão cada vez mais apta (funcional) de indivíduo e ambiente, de forma que os indivíduos estejam cada vez mais afinados às *affordances*. Comportamentos de movimentos funcionais surgem da interação das restrições da tarefa, ambiente e indivíduo. O expertise decorre da contínua adaptação funcional de comportamentos para solucionar essas restrições,

visando responder aos alvos performáticos (Seifert, Button, & Davids, 2013). O desafio experimental e teórico é identificar as variáveis cinéticas e perceptuais que são sendo utilizadas para canalizar a busca pelo mapeamento correto da informação e movimento no espaço perceptual-motor.

Esse artigo busca trazer luz a esse debate entre representacionalismo e presentacionalismo ao analisar a aprendizagem da dança de salão. Para isso, descreve a dança e a dança de salão. No método é apresentada uma etapa empírica de cunho presentacionista, a aplicação da Análise Estrutural Dinâmica – Motora acerca de um passo da dança de salão; e em seguida uma etapa empírica de cunho mais representacionista, por meio de uma análise fenomenológica da experiência de se dançar em salão. Cada etapa possui sua discussão própria e por fim é apresentada uma conclusão discutindo ambas as etapas.

Dança

A dança representa o universo físico no qual vivemos, pois envolve gravidade, espaço e tempo. Desse modo, habilita à apropriação do universo circundante pelo movimento, conduzido pelos sentidos ao ritmo da música (Block & Kissell, 2001). O estudo da dança abre o espectro para o aprendizado de um repertório variado de muitos possíveis movimentos. Tal aprendizagem pode ocorrer a qualquer idade, assemelhando-se a eventos da infância, como aprender a amarrar os sapatos ou andar de bicicleta. A dança nos leva ao fluxo da cinestesia que não é, simplesmente, a sensação de postura ou posição, mas o senso do próprio movimento (Sheets-Johnstone, 2011a). Deste modo, a cinestesia da dança é diferente daquela do dia a dia, como bem descreveu Halprin (1995, p. 112):

Assim como alguém que nunca viu a cor amarela não tem maneira alguma de conceber como é aquela cor, pessoas presas a certos controles corporais não podem experimentar a vivacidade da liberdade física até que quebrem aqueles controles.

A dança é, pois, um convite à liberdade do movimento e à criatividade de novos movimentos corporais.

Dança de salão

A dança de salão é uma prática comum em diversos países do mundo, e recentemente tem ganhado maior destaque. No Japão, em 2012, a dança de salão se tornou disciplina obrigatória do ensino secundário (Shimooka & Umemura, 2012). No Brasil a dança de salão é uma dança social popular (Pires, 2007) praticada em festas. Algumas festas têm por como motivo principal a dança de salão, e costumam ser chamadas de bailes. Grandes metrópoles

costumam ter escolas dedicadas somente ao ensino de dança de salão. Diversos gêneros são dançados no Brasil, entre eles o bolero, o forró, a salsa, o samba de gafieira, o tango, e o *zouk*. Cada estilo possui passos e caráter específicos. O bolero, por exemplo, possui um caráter de movimentação longilínea, com os membros alongados, com tronco e caixa torácica aberta. Em contrapartida, o *zouk* é voluptuoso e tem movimentações mais fluidas, que causam uma sensação para quem assiste de que os corpos são quase líquidos. Os bailes costumam ser organizados nas escolas ou em bares, e podem tocar músicas de todos os gêneros ou contemplar mais um gênero que outro. Nesses bailes, os cavalheiros costumam dançar com diversas damas no decorrer da noite. A maior parte dos dançarinos faz aulas, que são específicas para cada gênero.

Diferente de danças individuais, que costumam ter apresentações coreografadas, como o *Jazz* e o *Ballet*, a dança de salão é uma dança em pares e costuma ser improvisada e criada na hora. Por ser em pares, a movimentação é realizada sempre em conjunto, e há uma necessidade de diálogo entre o par. Por conta disso, se constitui como uma oportunidade empírica com relevância teórica por ser socioculturalmente situado, incorporado (*embodied*) e com cognição distribuída (*distributed cognition*) (Kimmel, 2012). A dança de salão é muito mais complexa do que a dança individual, onde um só corpo está se movimentando. Na dança de salão existe uma co-regulação incorporada, causa e efeito entre parceiros em comunicações bidirecionais contínuas (Fogel, Garvey, Hsu, & West-Stroming, 2006). Outros exemplos dessa co-regulação podem ser uma pessoa cumprimentando outra ou uma pessoa passando por outra em uma calçada apertada. Nessas interações *feedbacks* perceptuais são integrados continuamente, mudando a configuração das ações. A dança de salão parece ser uma forma de co-regulação como outra, porém representa um sistema mais complexo. Dançarinos são treinados durante anos para conseguir dançar no tempo, com a forma correta e mantendo a criatividade e fluidez na improvisação (Kimmel, 2012).

A composição da dança é realizada a partir de movimentos chamados passos ou figuras. Para realizar esses passos é necessária condução e resposta. A dança de salão requer um par, com os papéis de dama e de cavalheiro. A condução é realizada pelo cavalheiro (Oliveira, Volp, Otaguro, Paiva, & Deutsch, 2002). Essa condução é a indicação corporal de qual passo será realizado em seguida. A dama tem o papel de responder à condução, mantendo seu braço firme, por exemplo, para que quando o cavalheiro faça pressão no braço ela se locomova para trás. À dama cabe interpretar a condução e providenciar um *feedback* claro. Ela também precisa manter uma receptividade corporal contínua, porém sutil, que permite uma resposta quase simultânea à condução (Kimmel, 2012). Uma dama que sabe

responder à condução do cavalheiro muito provavelmente conseguirá dançar bem com qualquer cavalheiro que saiba conduzir os passos.

Aos cavalheiros cabe providenciar informação *feedforward*, planejada e antecipada, interpretando a música e navegando o casal pelo salão. Ou seja, são os cavalheiros que decidem sobre os movimentos, de acordo com a música: qual a ordem dos passos, qual a energia dos passos. Já que são os cavalheiros que ‘inventam’ a dança, o seu foco somato-cognitivo precisa estar uma fração de segundo à frente do momento. Até *experts* com habilidades automatizadas despendem esforço para conseguir ter um planejamento consciente, permitindo o fluxo da música no seu corpo em tempo real, uma intencionalidade projetiva e um *awareness* antecipatório (Kimmel, 2012). Para uma detalhada descrição do funcionamento das aulas e de alguns dos fundamentos da dança de salão ver Willadino (2012).

O conhecimento de um bom dançarino abrange três níveis: a) um repertório específico de passos, os elementos necessários para criar sequências e em que momentos eles se conectam; b) técnicas atencionais, de postura e cinéticas para os movimentos da dança; e c) habilidades intersubjetivas para receptividade e sensação do par, bem como manutenção do contato. Essa última categoria subsume habilidades para modular emoções de modo a se manter aberto ao parceiro (Kimmel, 2012).

O estudo da dança como subsídio à compreensão da aquisição e do aprimoramento de movimentos corporais vem ganhando a atenção da literatura (Bläsing, Puttke, & Schack, 2010). As habilidades motoras desenvolvidas por dançarinos não alteram apenas seu desempenho na execução de passos de dança, mas alteram também sua percepção (Calvo-Merino, 2010). Segundo a autora, é possível identificar uma rede neural que atua durante a observação da dança. Esta rede seria a base de um mecanismo interno de estimulação motora, semelhante à estimulação ocorrida enquanto se dança, e ativaria as representações de ação do seu repertório motor individual. Ademais, tal mecanismo sensório-motor é sensível à natureza da familiaridade – visual ou motora – que o observador tem com a ação (Calvo-Merino, Glaser, Grezes, Passingham, & Haggard, 2005; Calvo-Merino, Grèzes, Glaser, Passingham, & Haggard, 2006) e com o nível de interesse implícito durante a observação por pessoas não familiarizadas (Calvo-Merino, Jola, Glaser, & Haggard, 2008).

A dança vem sendo utilizada com sucesso no ensino das operações aritméticas de adição e multiplicação e de geometria para alunos de ensino fundamental com déficits cognitivos (BenZion, 2010). O autor observou uma melhora no desempenho de alunos com dislexia matriculados na sexta série em suas avaliações escritas depois de participarem de um programa de ensino através da dança.

Idosos que praticam dança possuem mais equilíbrio e menor propensão a quedas (Tinetti, 2003). Também em idosos, a dança de salão propiciou maiores volumes hipocámpais e melhor funcionamento da memória, conforme avaliada pelo MMSE-2:EV (Carcel et al., 2012). Em hipertensos medicados, a dança contribuiu para um melhor controle da pressão arterial (Guidarini, Schenkel, Kessler, Benedetti, & Carvalho, 2013). A dança tradicional Grega mostrou-se efetiva na atividade física de idosos, melhorando o balanço estático e dinâmico desses indivíduos (Sofianidis, Hatzitaki, Douka, & Grouios, 2009). Um programa de dança folclórica turquesa, realizada com idosas, demonstrou incrementos de equilíbrio, desempenho físico (como subir escadas) e qualidade de vida (Eyigor, Karapolat, Durmaz, Ibisoglu, & Cakir, 2009). A dança social chinesa mostrou que os participantes com mais de 60 anos apresentavam melhor estabilidade postural e menores tempos de reação de movimentação das pernas perante um estímulo, e que os homens incrementaram a flexibilidade da região lombar (Zhang, Ishikawa-Takata, Yamazaki, Morita, & Ohta, 2008). Aulas de *Jazz* para mulheres com mais de 50 anos durante 15 semanas aumentaram o equilíbrio estático (Wallmann, Gillis, Alpert, & Miller, 2008). Prática de dança tradicional Coreana além de contribuir para o equilíbrio e para a diminuição do menor uso de instituições médicas também diminuiu os índices de depressão (Jeon et al. 2005). Aulas de Salsa, durante oito semanas, beneficiou tanto o equilíbrio estático quanto o equilíbrio dinâmico em idosos (Granacher et al., 2012). Os mesmos autores apontaram que o ganho social da dança de salão faz com que o índice de permanência no programa seja superior a outras atividades físicas que desenvolvam equilíbrio.

Objetivo

O objetivo desse estudo é compreender a transição de um dado da experiência consciente, no caso, um determinado movimento de dança, para a consciência dessa experiência, que é apreensão e proficiência do movimento. Do mesmo modo, espera-se compreender o reverso, que é a transição da consciência da experiência da dança para a experiência consciente de dançar livre e criativamente. Para tanto, serão analisados movimentos característico da dança de salão.

O estudo está organizado em duas etapas. A primeira foi um estudo de grupos contrastantes (Frankfort-Nachmias & Nachmias, 1996) comparando a experiência de proficiência em um específico passo de uma determinada dança de salão a partir da resposta do SDA-M. A segunda foi um estudo fenomenológico da experiência de dançar em salão.

Neste estudo sobre a dança de salão serão investigadas: 1) a reversibilidade comunicacional entre consciência e ação no desempenho da dança (quando a consciência informa a ação e quando a ação informa a consciência); 2) especificidades de gênero na aprendizagem de novos movimentos na dança de salão; 3) diferenças entre *experts* e iniciantes no tempo de aprendizagem e no desempenho de novos movimentos; e 4) relatos de primeira pessoa sobre a vivência dos *experts* e iniciantes na dança de salão.

As expectativas para o presente estudo são: 1) que os relatos de primeira pessoa evidenciem a primazia da ação sobre a consciência durante a dança; 2) que, nos *experts*, os elementos da consciência circunscrevam-se às impressões sensoriais momentâneas; 3) que, nos iniciantes, os conteúdos da consciência informem a ação; 4) que no início da aprendizagem a dança apresenta maiores desafios para os homens; 5) que os desafios da prática da dança aumentem para as mulheres com a complexidade dos passos; 6) que os escores do SDA-M correlacionem com relatos de primeira pessoa, evidenciando a primazia da ação sobre a consciência.

Estudo 1:

Representações Mentais acerca do Facão com Saída Redonda

Estudos cognitivos (Bläsing, Tenenbaum, & Schack, 2009; Schack & Mechsner, 2006; Schack, 2004, 2010) tem explicado movimentos, inclusive a dança, a partir de representações mentais. Argumenta-se que é necessário tomar decisões a respeito do movimento futuro com muita agilidade. Para isso, recorre-se às representações mentais como base para identificar fontes sensoriais efetivas para executar o próximo movimento. Como exemplo, podemos citar o barulho de uma caneta rolando pela mesa e logo em seguida olhamos e decidimos se vamos tentar pegá-la na própria mesa ou se vamos tentar pegá-la no ar a partir do momento que ela começar a cair. Outro exemplo pode ser dado acerca da luz do freio do carro da frente, a partir do qual se aciona o seu próprio freio. Ao mesmo tempo, as representações carregam consigo uma base funcional de possibilidades de movimento futuros, como por exemplo, um dançarino aterrissar de um salto sobre um ou ambos os pés, com ou sem flexão dos joelhos. Os resultados prévios ficam armazenados na memória de longo prazo e ajudam a compor padrões de interação. Para dançarinos, os padrões interativos incluem: propriocepção, cinestesia do dançarino em relação a si e ao par (na dança de salão), audição da música em andamento, visão espacial delimitada, e memórias de sequências de passos realizadas anteriormente e de seus resultados. Cada item pode restringir ou ampliar diferentes opções de repertório de movimentos ao dançarino. Por meio de tais padrões, dançarinos podem ser mais

precisos e criativos na criação da dança a dois. Esse modelo cognitivo explana o processamento mental envolvido na atividade da dança, mas mesmo reconhecendo as implicações proprioceptivas e cinestésicas não esclarece a reversibilidade entre consciência e ação.

Esses estudos se baseiam na *Cognitive Action Architecture Approach* (Lex, Weigelt, Knoblauch, & Schack, 2012; Schack & Mechsner, 2006; Schack, 2004), em que representações cognitivas das ações motores são baseadas nas *Basic Action Concepts* (BACs), ou Conceitos Básicos de Ação. Análogos à noção bem estabelecida de conceitos básicos no mundo dos objetos (Mervis & Rosch, 1981), BACs podem ser compreendidos como contrapartes mentais de componentes elementares funcionalmente relevantes ou como estados transicionais (posturas corporais) de movimentos complexos. Eles consistem do *chunking* de posturas corporais e eventos do movimento direcionados a um determinado objetivo. Esse conjunto de recursos deriva das propriedades funcionais dos efeitos da ação. Ou seja, eles integram características funcionais e sensoriais.

Os BACs podem ser descritos verbalmente ou por figuras, e costumam ser identificados com uma frase. Por exemplo, um BAC do saque do tênis (Schack & Mechsner, 2006) seria “flexionar os joelhos”, que serve de preparação para o próximo movimento de estender todo o corpo e acertar a bola. Características sensoriais aferentes desse submovimento permitem a monitoração das condições funcionais (por exemplo, manter os dois joelhos com o mesmo tanto de flexão, colocar mais peso na perna esquerda, tronco flexionado para frente). Além disso, percepções eferentes também estão relacionadas, como por exemplo, a percepção visual de onde se encontra a bola no dado momento.

A Análise Estrutural Dinâmica-Motora

Um modelo de representações mentais envolvidas na MLP que permite analisar o movimento é o *Structural Dynamic Analysis - Motoric* (SDA-M) (Bläsing, 2010; Schack & Hackfort, 2007; Schack, 2004), aqui traduzido para Análise Estrutural Dinâmica – Motor. Esse modelo propicia ao pesquisador dados de primeira pessoa, em que o participante avalia quais instantes de cada movimento estão estruturalmente e funcionalmente ligados uns aos outros. Para aplicar o SDA-M, juízes escolhem quais são os momentos essenciais de um movimento (Velentzas, Heinen, Tenenbaum, & Schack, 2010). No caso da cortada do vôlei (Velentzas et. al.), os movimentos incluem: levar os braços para trás, pisar fundo, dobrar os joelhos e tronco, balançar ambos os braços para frente, etc. Após a definição dos momentos básicos, cada participante define quais as relações existentes entre eles afirmando

correspondências entre dois desses momentos em uma tela de computador. Analisando os dados obtidos, pode-se compor um dendograma, que demonstra a hierarquia dos momentos do movimento para o participante. Estudos com esse modelo investigaram diversos movimentos, tais como o saque do tênis (Schack & Hackfort, 2007); o salto mortal do *windsurf* (Schack, 2004); e passos básicos do balé (Bläsing, 2010). Análises de invariância realizadas nestes estudos demonstraram que profissionais *experts* têm representações semelhantes acerca dos BACs de um movimento.

Objetivos específicos

Esse estudo visa verificar a existência de diferença entre *experts* e não-*experts* para as suas representações mentais acerca de um passo da dança de salão. Espera-se que os *experts* possuam uma mesma representação mental acerca do passo.

Método

Participantes

Para essa etapa participaram oito dançarinos *experts* que realizam o passo Facão com Saída Redonda há mais de três anos e sete dançarinos iniciantes que realizam o passo há menos de meio ano ou não dançarinos. Os dançarinos foram escolhidos por conveniência de escolas de dança de salão de Porto Alegre e os não dançarinos foram alunos da UFRGS escolhidos por conveniência. Todos assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido antes de realizarem as tarefas. As idades variaram entre 18 e 32 anos. O número de participantes foi semelhante aos estudos anteriores (Schack & Hackfort, 2007; Schack & Mechsner, 2006; Schack, 2004; Velentzas et al., 2010), e para a análise em questão caso dois participantes apresentassem confluência de resposta isso já poderia ser considerado significativo (Schack & Ritter, In Press).

Instrumentos

Foi utilizado o SDA-M para o movimento Facão com Saída Redonda. A seção procedimentos relata o funcionamento do programa.

O movimento-tarefa

Como movimento a ser analisado pelo SDA-M, foi escolhido o Facão com Saída Redonda (Figura 1). Ele pode ser considerado um passo com nível de complexidade relativamente alto. Para ser executado com destreza, o dançarino necessita controlar uma liberdade musculoesquelética alta, e possuir habilidades específicas como equilíbrio, capacidade de dissociar tronco e pernas, controle transferência de pesos, capacidade de

manter o eixo do casal enquanto em giro e um abraço condutor eficaz. O nível de qualidade e performance do movimento é consideravelmente influenciado por treino e expertise.

O Facão com Saída Redonda (também chamado de Facão com Saída em Giro ou Facão com Saída em Pião) é um passo intermediário da dança social Samba de Gafieira, e costuma ser ensinado após o aluno já possuir a maioria dos passos iniciantes. Durante esses passos iniciantes o dançarino vai adquirindo as habilidades específicas supracitadas até chegar a um nível de maturidade de dança suficiente para aprender o Facão com Saída Redonda. Foi escolhido o Samba de Gafieira por ser uma dança popular brasileira, que passou a ser aceito como estilo de dança nos salões cariocas na década de 20 (Pires, 2007). O Samba é também um estilo musical símbolo e referência cultural do Brasil.

O Facão (segundo momento da Figura 1) é um movimento de deslize do pé pelo chão, assemelhando-se ao movimento que uma faca faz, por exemplo, em um corte preciso e direto de uma carne. No Facão com Saída Redonda a perna direita do cavalheiro é encaixada atrás da perna esquerda, com uma torção do tronco para a esquerda. A perna esquerda da dama acompanha, sendo guiada a partir da energia do tronco do cavalheiro. Em seguida o peso é dividido em ambas as pernas. O cavalheiro intenciona um giro para a direita e pisa 3 vezes até completar o giro. Esse passo constitui um padrão finito, reconhecível pelos padrões de movimento, que se caracterizam a partir das demandas biomecânicas. O facão aqui utilizado é o mais comum e geralmente o primeiro a ser aprendido, mas existem variações do passo que não o descrito aqui (outra posição das pernas, entradas e saídas do passo).

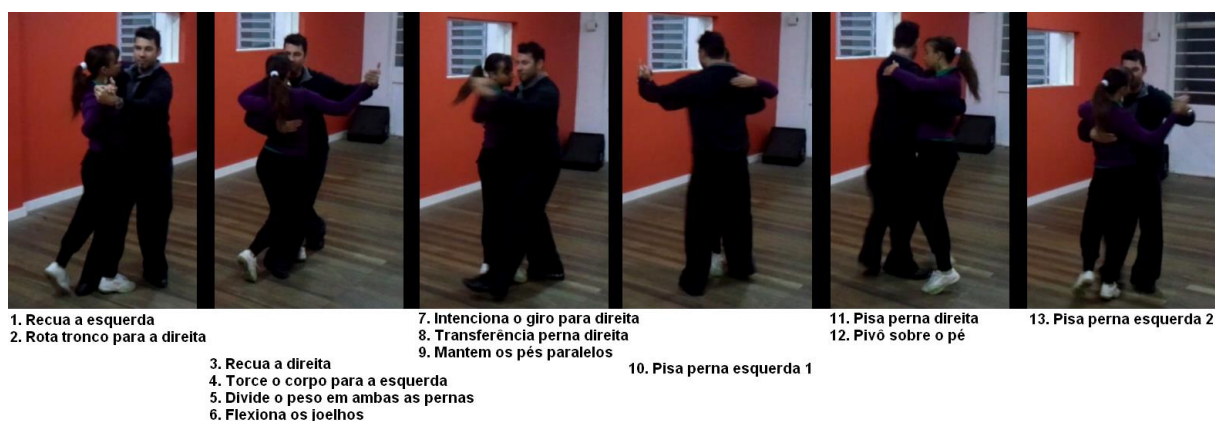


Figura 1. Momentos do Facão com Saída Redonda com os BACs respectivos de cada imagem.

Como referência para os resultados do SDA-M os movimentos foram separados em fases funcionais. De acordo com o modelo de Schack (2004), as demandas biomecânicas de um movimento complexo podem ser seccionados em BACs. Cada BAC serve para resolver um dos problemas subordinados e alcançar um dos sub-objetivos, como por exemplo, torcer o tronco para encaixar a perna esquerda da dama próxima à perna direita do cavalheiro. Em

união as BACs levam ao movimento final. Esse princípio pode ser aplicado aos movimentos da dança bem como movimentos de outros tipos de esporte (Schack & Mechsner, 2006; Schack, 2004).

Para obter as BACs do movimento foram entrevistados três professores com mais de 10 anos de experiência na profissão, dois deles com mais de 20 anos de prática de dança. Foi solicitado que decompusessem o movimento em seus elementos básicos essenciais, sem os quais o passo não poderia ser realizado corretamente. Também foi solicitado não adicionar detalhes que não afetassem o desempenho básico do passo. Esses detalhes costumam ser dados em aula para os alunos terem maior compreensão dos próprios momentos essenciais definidos pelos juízes. A Tabela 1 demonstra os elementos essenciais determinados pelos juízes. Na tabela algumas frases diferentes entre juízes foram compreendidas como tendo o mesmo sentido, como por exemplo, “torção do tronco para a direita” e “rotação do corpo para a direita dissociado do quadril” ou “peso dividido nas duas pernas” e “divisão do peso”, visto que essas frases têm a mesma demanda biomecânica. Nenhum juiz teve acesso ao que o outro juiz definiu. Também foi gravada em vídeo a execução dos juízes do passo. Em seguida solicitou-se que escolhessem momentos de transição entre movimentos, conforme indicados na Figura 1 e na Tabela 1. A escolha dos momentos de transição foi idêntica entre os juízes. Foi verificada alta semelhança na definição dos BACs. O passo Facão com Saída Redonda se mostrou adequado para ser aplicado pelo SDA-M. Para a tarefa foram alteradas as frases de forma a indicar ações corporais e facilitar a compreensão.

Tabela 1

Frases dos juízes acerca do Facão com Saída Redonda

Imagens	Descrição	Juiz 1	Juiz 2	Juiz 3
	Passo Básico	X	X	X
Imagem 1	Recua a esquerda	X	X	X
	Esquerda por fora da perna direita da mulher		X	
	Torção do tronco para a direita	X	X	X
Imagem 2	Recuar a perna direita	X	X	X
	Flexão dos dois joelhos	X	X	X
	Torção do corpo para a esquerda	X	X	X
	Peso dividido nas duas pernas	X	X	X
	Tronco ereto	X		
	Manter o eixo da dupla			X
Imagem 3	Intenção de giro para a direita	X	X	X
	Transferência perna direita	X	X	X
	Perna esquerda próximo à coxa da dama			X
	Mantendo os pés paralelos	X	X	X
Imagem 4	Passo perna esquerda	X	X	X
Imagem 5	Passo perna direita	X	X	X
	Pivô sobre o pé	X	X	X

Imagem 6 Passo perna esquerda

X X X

Nota. Tabela com presença/ausência dos componentes básicos do Facão com Saída Redonda. Em negrito as mutualidades que foram selecionadas para fazer parte BACs do SDA-M.

Procedimentos

No primeiro passo do SDA-M, os participantes foram solicitados a julgar como próximos ou distantes os momentos essenciais do Facão com Saída Redonda. Esse processo foi realizado com um computador que apresenta duas imagens (dois momentos) e seu respectivo nome ou demanda biomecânica. A imagem dentro do retângulo vermelho fica como âncora, e o participante, apertando as teclas “esquerda” e “direita” do teclado, escolhe se a imagem dentro do retângulo amarelo está eminentemente próxima, ou adjacente ao quadrado vermelho, como demonstrado nas Figuras 2 e 3.

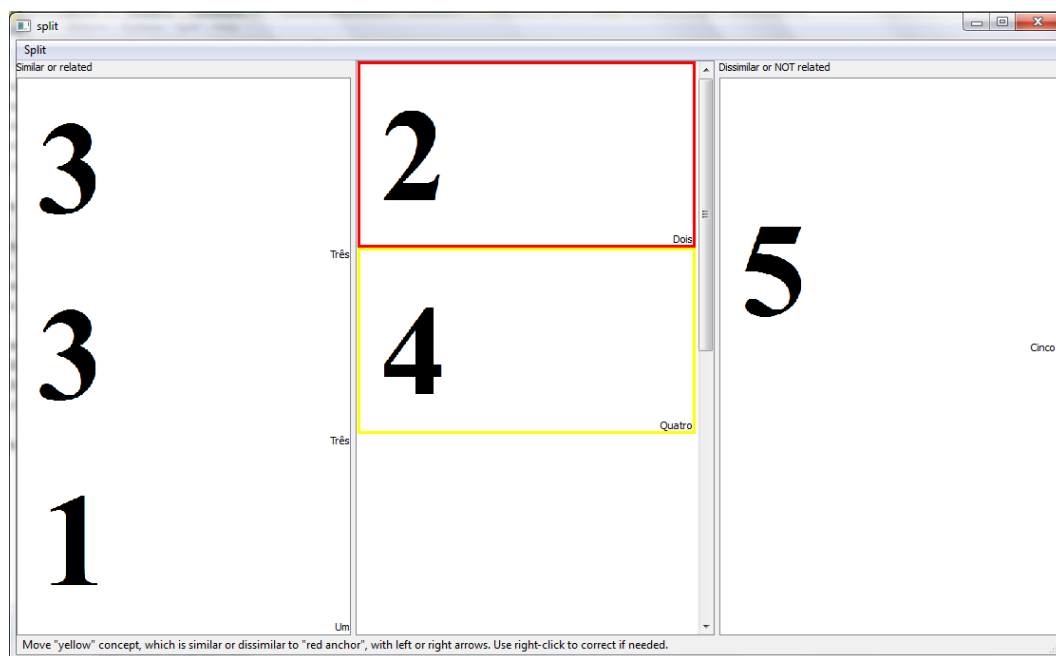


Figura 2. Treino do procedimento para compreensão do funcionamento do programa.

No momento presente da imagem o participante deveria apertar a seta direcional para direita para selecionar o “4” como distante de “2”.

O participante escolhe para o lado esquerdo quando o momento está próximo e para o lado direito quando o momento está distante. Caso julgue necessário é possível trocar de lado um momento previamente selecionado. A Figura 2 demonstra esse processo durante a fase de teste no programa. Dessa forma o participante fica mais consciente a respeito do funcionamento do mesmo. Durante a fase teste foi proposital o uso de dois números 3, os quais deveriam ser julgados adjacentes ao 2 e ao 4, visto que o participante pode julgar os momentos do Facão com Saída Redonda como simultâneos e não sequenciais. A Figura 3 demonstra a resolução de um usuário respondendo ao SDA-M.

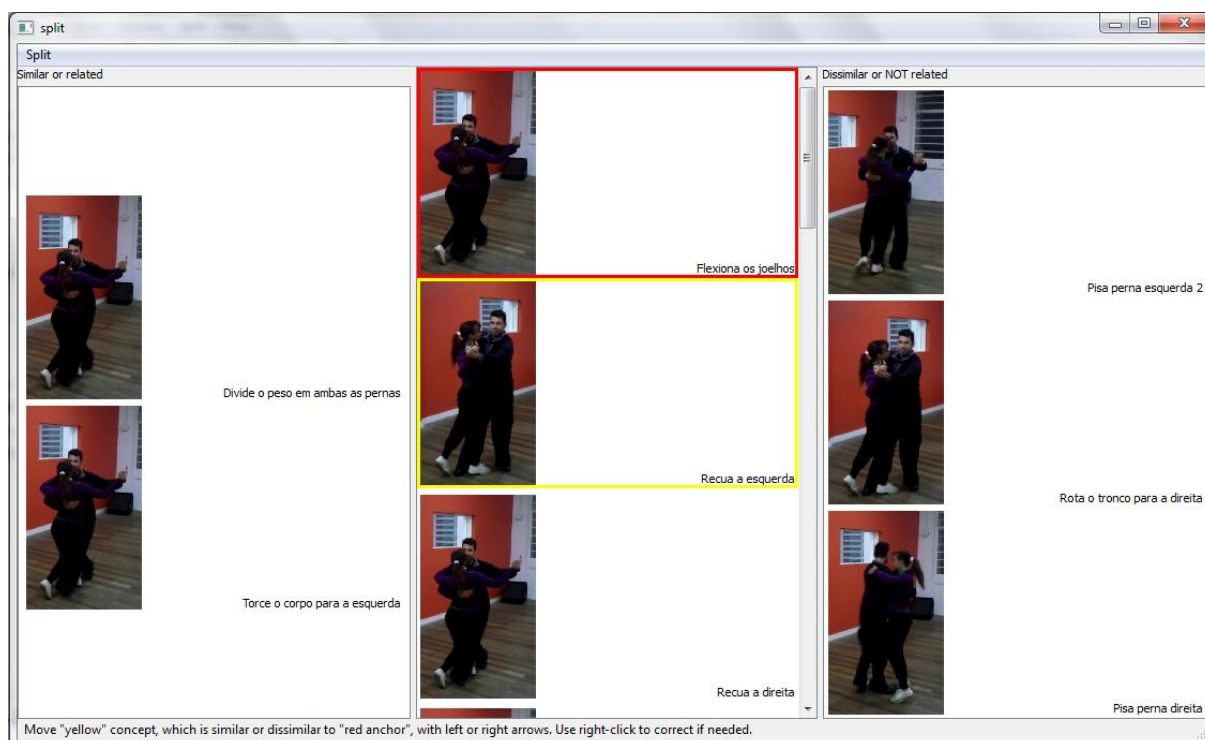


Figura 3. Imagem do programa sendo utilizado por um participante.

Durante esse momento o participante está decidindo se o BAC “Recua a esquerda” está adjacente e ao BAC “Flexiona os joelhos”.

Em um segundo momento não presencial, foram obtidas as relações estruturadas entre os BACs compilando uma matriz a partir das respostas do SDA-M dos participantes e sujeitando essa matriz a uma análise de *cluster* hierárquica. Essa análise agrupou em dendogramas as respostas dos participantes, de modo que quanto mais próximo do zero na escala lateral, mais vezes foram consideradas como próximas ou simultâneas os BACs. Essa análise hierarquiza os BACs.

Por último as soluções de cluster foram testadas para análise de variância intragrupos e comparadas entre grupos. Visto que diferentes soluções podem emergir entre os indivíduos foi realizada uma análise de invariância definida especificadamente para obter um valor estatístico significativo.

Resultados

As soluções dos *experts* foram consistentes e hierarquicamente significativas nas ações representadas, e as ações adequaram-se às demandas funcionais para o movimento. Foram gerados quatro *clusters* significativos com $\alpha = 0.05$ e um $d_{crit} = 3,43$, que incluíram todos os BACs (Figura 4). Os BACs (1) Recua a esquerda, (2) Rota tronco para a direita compuseram a entrada do passo e corresponderam exatamente à imagem 1. Os BACs (3) Recua a direita, (4) Torce o corpo para a esquerda, (5) Divide o peso em ambas as pernas e (6) Flexiona os

joelhos compuseram o Facão propriamente dito, e corresponderam exatamente à imagem 2. Os componentes (7) Intenciona o giro para direita, (8) Transferência perna direita, (9) Mantêm os pés paralelos e (10) Pisa perna esquerda 1 compuseram a saída do facão. Os últimos três BACs (11) Pisa perna direita, (12) Pivô sobre o pé, (13) Pisa perna esquerda 2 caracterizaram o giro da saída redonda.

A solução dos iniciantes gerou três clusters representativos com um alpha de 0,05. No entanto, verificam-se como os números estão fora de ordem e a os últimos seis conceitos se unem em um bloco só, mostrando pouca diferença entre os componentes básicos da saída do facão. A solução dada pelo Participante 3 (Figura 4) demonstra que foram unidos diversos elementos e sempre das mesmas fases (entrada, facão, saída ou giro), no entanto alguns elementos (6, 5, 13) não são inclusos na estrutura da representação.

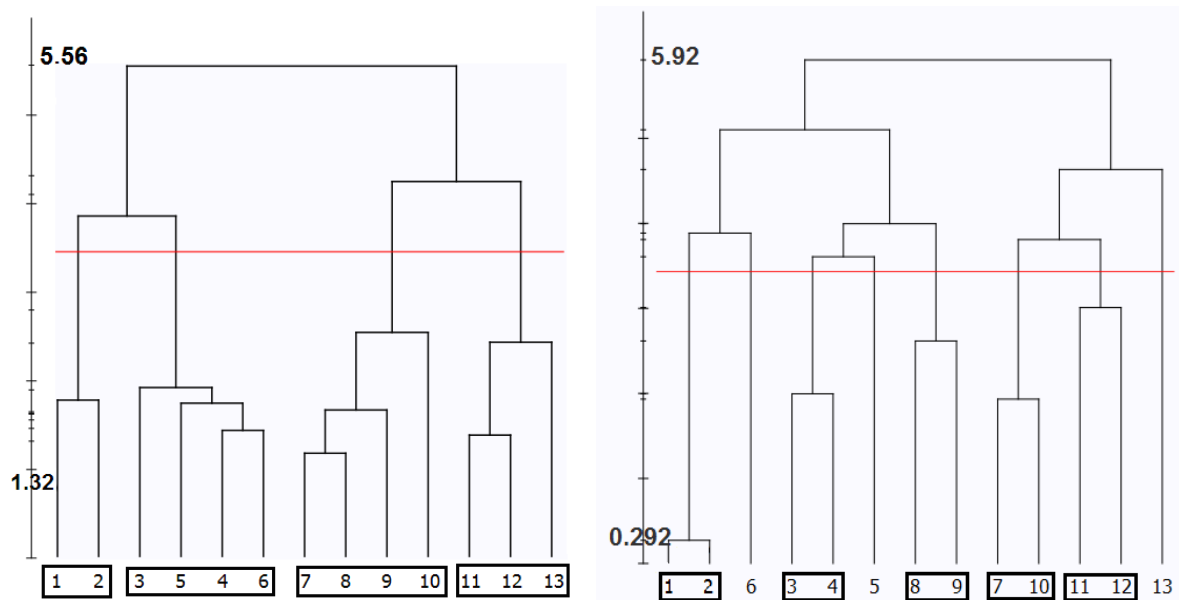


Figura 4. Resultado de análises de cluster via SDA-M para o Facão com Saída Redonda como dendogramas.

A imagem da esquerda demonstram *experts* (n=8) e a imagem da direita uma solução de um iniciante. Números na linha inferior indicam os componentes básicos, caixas indicam *clusters*, números na esquerda (demonstrando os *links* entre itens, i. e., as barras horizontais no dendograma) demonstram as distâncias euclidianas entre os componentes básicos (quanto mais baixo o link entre os componentes menor é a distância entre os componentes correspondentes na memória de longo prazo). O traço horizontal em vermelho denota o valor de probabilidade de erro d_{crit} , e somente *links* estruturais abaixo desse valor são considerados relevantes ($\alpha = 0,05$; $d_{crit} = 3,43$). Conceitos básicos para o Facão com Saída Redonda: (1) Recua a esquerda, (2) Rota tronco para a direita, (3) Recua a direita, (4) Torce o corpo para a esquerda, (5) Divide o peso em ambas as pernas, (6) Flexiona os joelhos, (7) Intenciona o giro para direita, (8) Transferência perna direita, (9) Mantêm os pés paralelos, (10) Pisa perna esquerda 1, (11) Pisa perna direita, (12) Pivô sobre o pé, (13) Pisa perna esquerda 2.

Discussão

A interpretação dos clusters da solução dos *experts* ganham maiores contornos quando se pensa nas diversas possibilidades do facão no samba de gafeira. Os blocos que foram unidos podem ser substituídos por outras figuras, como por exemplo, um facão a partir do

passo cruzado. Essa estrutura terá um início de passo diferente, mas o bloco 3-4-5-6, o facão propriamente dito terá a mesma estrutura. Caso pensem dessa forma, o que está representado na memória de longo prazo são os pequenos blocos. Existe o tradicional facão com saída redonda, mas caso o cavalheiro queira, ele poderá repetir mais um facão em seguida do anterior para só depois realizar a saída redonda. Dessa forma utilizará a mesma entrada 1-2, seguida do facão 3-4-5-6 e terminará com outra saída. Cada transição de passo é armazenada e possibilita recuperação quando necessária.

Essa disponibilidade na MLP dá aos dançarinos uma maior habilidade de decisão (Hodges, Huys, & Starkes, 2007), já que é necessário tomar decisões a respeito do movimento futuro com muita agilidade, especialmente quando sob pressão. Esses momentos sob pressão ocorrem quando a música muda o compasso, ou alguém para no meio do caminho no baile, ou a dama não responde a um determinado passo, ou quando a dama compreende a informação de forma diferente. Os iniciantes, em contrapartida, não possuem esses pequenos blocos disponíveis ainda, e por conta disso não conseguem alterar o passo no meio do caminho.

Esse trabalho se mostrou inovador quando comparado com os anteriores sobre o vôlei (Schack, 2004), tênis (Schack & Mechsner, 2006), *ballet* (Bläsing et al, 2009) e outros por ser o primeiro que avaliou um movimento complexo que não possui uma estrutura fixa por completo, mas um molde inicial que permite uma flexibilidade movimentacional maior, conforme indicado no parágrafo anterior.

Consistente com nossas expectativas, os resultados obtidos pelos *experts* demonstram um grande nível de expertise, vide que diversos são professores. Muitos estão no ponto de automaticidade e execução sem esforço, em um ponto em que experiência adicional não melhora a acurácia nem refina a estrutura de mecanismos mediadores, em que mais experiência não levará a maiores níveis de performance. Esses indivíduos conseguem focar nas variáveis perceptuais mais eficazes sob uma variada gama de circunstâncias. Em contrapartida, iniciantes podem tender a escolher fontes de informação que são somente parcialmente funcionais, justamente por não terem especificado suas ações efetivamente (Seifert et. al., 2012), conforme pode ser visto nesse estudo, em que não tinham clareza da ligação e relação entre os BACs.

Por vezes os *experts* informaram após a tarefa que nunca tinham pensado no passo dessa forma, de maneira a decompô-lo em seus elementos básicos e pensá-lo nas exigências biomecânicas. Ou seja, o SDA-M se mostrou uma ferramenta útil para verificar a existência de habilidades de expertise não declarativas. Esse tipo de habilidade e conhecimento costuma

ser não declarativo (Hodges et al., 2007), e demonstra que não há necessidade das representações motoras serem conscientes.

Interessante notar que poucos entrevistados haviam tido os mesmo professores anteriormente, e poucos haviam sido alunos dos juízes. Isso demonstra que ou o que diversos professores ensinam os mesmos fundamentos, ou a prática da execução do movimento tem uma demanda biomecânica tão alta que ela é suficiente no processo de aprendizagem para um nível de expertise. Semelhante à aprendizagem ocorrida no trabalho de C. Frank et al (2013), em que pessoas foram aprendendo a realizar tacadas no golfe, mesmo sem indicações profissionais. No entanto, pela alta convergência entre juízes tal ideia pode não ser conclusiva.

Tversky, Zacks, & Hard (2008) propõe uma compreensão de segmentação de eventos como “episódios comportamentais”. Esses episódios podem ter diferentes níveis de granulação: comer uma refeição, ler um livro, atravessar uma rua. As mudanças costumam ser caracterizadas em diferentes esferas de comportamento, como mudanças na parte ativa do corpo, mudanças na interação com o objeto, mudanças na direção espacial, ou mudanças no *setting* comportamental ou na cena. Pela divisão obtida, verifica-se que os BACs ficaram divididos pela ação efetuada durante o movimento, ora por intenção (“manter pés paralelos”) ora por mudanças na parte ativa do corpo (“recuar a esquerda”, “flexiona os joelhos”). A alta correlação entre juízes demonstra que a prática e o ensino apontam para uma mesma direção.

Kimmel (2012) também traz uma possível segmentação de eventos, realizando uma analogia com a linguagem. Os movimentos na dança de salão impõem certo limite para a expressão criativa, bem como a gramática impõe uma *forma* para o discurso, mas que aqueles que falam são livres para mudar o conteúdo. Para a gramática, a composição mínima são os fonemas, seguidos pelos morfemas, então frases, e por último o nível do discurso (Tversky et al., 2008). Da mesma forma é possível pensar nesses níveis quando se fala em dança de salão. Cada movimento corporal pode ser considerado como um fonema, diversos movimentos juntos podem comunicar um passo à frente, considerando um morfema, e diversos passos podem compor uma figura, como o Facão com Saída Redonda, compondo uma frase. Por fim diversas figuras em sequência podem demonstrar uma dança em uma música, no mesmo nível. Assim como na linguagem, em que frases podem ter sua ordem de palavras alteradas, mas mantêm o mesmo sentido, na dança há uma relativa liberdade de criação (Kimmel, 2012). E como na linguagem também há restrições. Repetir palavras não faz sentido, bem como pisar duas vezes com a mesma perna, não seria sequer possível. A diferença na proficiência da fala decorre também do número de palavras que cada um possui. O mesmo pode ser aplicado à

dança, em que *experts* possuem mais blocos a partir dos quais podem elaborar frases diferentes e mais criativas. Um iniciante numa língua possui poucas palavras e uma limitação comunicativa, bem como um dançarino iniciante.

Kimmel (2012) propõe que dançarinos *experts* possuem nódulos que demonstram o final e o início de cada passo. Os *experts* conseguem perceber esses nódulos mínimos, correspondentes aos achados nesse estudo, enquanto que iniciantes conseguiriam encontrar os nódulos somente no início e no fim de cada sequência previamente aprendida, como um facão com saída redonda.

A análise apresentada nesse estudo nos auxilia a compreender a performance do *expert*. As representações motoras subjacentes ao expertise implicam em ações rápidas e de grande complexidade coordenativa. Essa análise também possibilita compreender de que forma os iniciantes estão pensando acerca do passo, e a partir disso é possível propor intervenções de modo a sanar tais casos, tal como treinar mais um determinado BAC.

Para um trabalho futuro poder-se-ia examinar quão correlacionados seriam os resultados estatísticos do SDA-M caso com descrições verbais. Para isso, solicitar-se-ia que antes da tarefa do SDA-M os participantes fizessem a mesma descrição que os juízes realizaram. Dessa forma investigar-se-ia se as representações formam uma base de conhecimento a um nível também declarativo: se os participantes entendem em minúcias o que estão fazendo.

Estudo 2

A experiência da dança de salão na perspectiva da primeira pessoa

Em se tratando de pesquisa acerca de dança, tem dominado uma abordagem de cunho interdisciplinar, geralmente qualitativo, com pesquisadores investigando dança e o corpo dançante como uma experiência corporal, um objeto estético, social ou de processo cultural (Given, 2008). No entanto, essas pesquisas costumam ser realizadas em danças individuais, coreografadas e de palco. Esse estudo buscou investigar a experiência consciente da dança de salão, uma dança a dois criada no instante da música. Para essa etapa foi utilizada uma pesquisa de cunho fenomenológico.

A atitude fenomenológica propicia tomar a experiência do participante sem uma preocupação de inferi-la como uma “verdade”, mas de apreender a intencionalidade desta experiência (Amatuzzi, 2009). A partir do modelo da fenomenologia semiótica (Lanigan, 1992) é possível resgatar o sentido de realidade do estudo da experiência consciente. A atitude fenomenológica é aqui utilizada para explorar a experiência da dança de salão. O interesse foi

pelas variações de perspectivas, os diferentes olhares, que trazem um espectro maior da experiência dançante.

Participantes

Participaram deste estudo 6 mulheres e 6 homens dançarinos de salão. Os seis homens participaram também da primeira etapa do estudo, quatro avançados e dois deles iniciantes. A idade dos participantes deste grupo variou entre 18 e 32 anos ($M= 26,5$; $DP= 4,3$). O tempo de prática de dança de salão teve uma média de 5,58 anos, e desvio padrão de 4,16 anos. Os participantes foram contatados a partir de escolas de dança de salão de Porto Alegre. Os participantes foram selecionados por conveniência, a partir de escolas de dança de salão em Porto Alegre. Os participantes receberam pseudônimos para proteger suas privacidades. A Tabela 2 agrupa os dados dos participantes.

Tabela 2.

Participantes da pesquisa

	Idade	Profissão	D/C	TD	TDS	Estilos
Nicole	24	Professora de EF	D		3	Todos
Camille	31	Farmacêutica	D	28	1	Bolero, Samba, Soltinho
Sofia	26	Professora de Dança	D	15	3	Todos
Milene	28	Professora de Dança de Salão	D	20	10	Todos
Ariela	28	Professora de Dança de Salão	D		6	Todos
Lara	25	Eng. Agrônoma	D	18	2	Todos
Leandro	20	Consultor de Vendas	C		1	Todos
Igor	18	Bailarino	C	7	7	Todos
Charles	26	Massoterapeuta	C		2	Todos
Tiago	30	Professor Natação e Dança de Salão	C	12	8	Todos
Gregório	32	Professor EF/Dança de Salão	C		12	Todos
Ivo	30	Professor de Dança de Salão	C		12	Todos

Nota. EF = Educação Física. D/C = Dama/Cavalheiro. TD = Tempo de Dança (outros estilos que não dança de Salão em anos. TDS = Tempo de Dança de Salão em anos. Todos = Foram relatados dançar ao menos cinco estilos entre Bolero, Forró, Samba, Salsa, Rock, Soltinho, Tango e *Zouk*. Leandro e Charles foram os iniciantes da etapa anterior.

Instrumentos

Entrevista Fenomenológica. A Entrevista Experiencial em Dança de Salão reúne 13 itens com o objetivo de compor uma descrição de primeira pessoa sobre a experiência consciente de dançar em salão. Os itens levantam aspectos sobre como o entrevistado interessou-se por dança de salão, como aprendeu os primeiros passos, como aprende passos novos, como adquiriu liberdade e prazer na dança e quais as diferenças na dança para as damas e os cavalheiros.

Procedimentos

As entrevistas foram realizadas antes da aplicação do primeiro instrumento para os cavalheiros. As entrevistas duraram entre 5 e 25 minutos, foram gravadas em áudio, com a prévia autorização dos participantes, e posteriormente transcritas na íntegra. Os participantes consentiram sua participação na pesquisa, através do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Anexo I). O projeto desta pesquisa foi submetido e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Resultados

As entrevistas foram analisadas utilizando o método fenomenológico (Gomes, 1997, 2007). Esse tipo de análise é composto por três etapas: descrição, redução e interpretação. Na descrição fenomenológica o objeto é descrito como se fosse dado acesso a ele pela primeira vez. Nessa etapa busca-se o mínimo de interferência possível de conhecimentos e julgamentos do pesquisador, por meio da *epoché*. Na redução fenomenológica os dados são explorados exaustivamente buscando um conjunto mínimo de todos os sentidos essenciais, sem que se comprometa a estrutura do objeto. Por último, na interpretação fenomenológica analisam-se os dados a partir do diálogo com a literatura. Busca-se o exercício da intersubjetividade, verificando o modo de ser e de se relacionar com o mundo com os julgamentos do pesquisador e de outros pesquisadores.

Descrição fenomenológica

Neste estudo emergiram sete grandes temas interligados. São eles: 1) inícios na dança de salão, 2) início das aulas, 3) passos novos, 4) repertório e automatismo dos passos, 5) liberdade na dança, 6) prazer e 7) diferenças de papéis de cavalheiro e dama. O propósito desta etapa foi determinar quais partes da descrição foram essenciais à experiência consciente dos dançarinos. Havia convergências marcantes entre as falas dos participantes, que foram sintetizadas pela descrição, separando as partes do todo e demarcando verbalizações iniciais.

Inícios na dança de salão

O tema traz conteúdos relacionados a iniciação na dança de salão, ou seja, o que levou essas pessoas a dançar. Assim, a atração pela dança de salão pode ter sido casual pode ter surgido uma oportunidade inesperada, ou pode ter decorrido de uma necessidade de ter que dançar com alguém. Por exemplo, uma indicação de grupo folclórico aos participantes (Tiago), dançar por hobby (Sofia), convívio social (Camille), demonstração de uma aula de dança por *expert* famoso (Milene), ocupar o tempo vazio (Ivo), ou a situação em que o

professor(a) precisava fechar pares para diversas classes e convida algumas pessoas a participarem dos cursos gratuitamente (Nicole, Leandro, Ivo). Por vezes o início da dança de salão ocorreu para resolver impasses atuais, como dançar em festas (Charles) ou superar a timidez (Gregório) ou situações inusitadas como substituir um professor de dança de salão, valendo-se da experiência de dançar jazz (Ariela), gostava de dança e na falta do jazz fui para a dança de salão (Lara). *“Fiz uma viagem (...), aí (...) não tinha muito o que fazer, procurei uma aula de dança e aí me achei”* (Ivo). *“Tive a oportunidade de ser bolsista e fui”* (Leandro).

O início das aulas

Esse tema traz conteúdos sobre como eram as aulas no início. Por vezes as aulas foram complicadas pelo tanto de informação nova, ao qual não se está acostumado. Alguns participantes relataram dificuldades por conta da demanda da aula (Nicole, Charles, Milene, Ivo), e da novidade (Leandro), de conseguir passar para o corpo o que o professor explica (Igor), ou de não conseguir compreender os códigos que se tem na dança (Camille), ou mesmo de conseguir se entregar ao par (Lara, Milene). *“Foi complicado (...) esse raciocínio (...) transmitir o que [o professor] ‘tá’ te falando pro corpo”* (Igor).

Para os iniciantes que já possuíam um repertório motor de outras danças as aulas parecem simples como sendo algo simples (Sofia, Ariela). *“Foi tranquilo porque eu acho que como eu trabalho muito com jazz e contemporâneo (...) meu repertório motor já está muito acostumado com movimentos mais complexos”* (Sofia).

Passos novos

Esta tema inclui a aprendizagem de novos passos na dança de salão e como se foi aprendendo a dançar. O novo passo é realizado através do ver e tentar reproduzir o que se viu (Gregório, Tiago, Camille, Milene, Charles, Igor, Leandro), da sensação cinestésica (Ariela), da repetição (Gregório, Sofia, Ivo, Tiago, Leandro) e da troca de damas e tentativa e erro (Tiago). *“Eu aprendo muito pelo olhar, (...) eu tenho que observar a pessoa fazendo muito mais do que ela falando”* (Milene). *“Assimilo e depois eu tento reproduzir. (...) Olho repetidas vezes até eu transformar isso pra uma atividade motora”* (Nicole).

Repertório e automatismo dos passos

Esse tema contempla como passos vêm a fazer parte do repertório e se tornam automáticos. O repertório do dançarino é composto pelo grupo de passos que ele conhece e

sabe fazer. Para um passo poder ser considerado parte do repertório algumas características costumam ser relatadas. Uma das características é não ter mais de pensar para realizar o passo (Nicole, Gregório), ou o passo ser automático (Milene). E esse passo tem uma sensação de ser orgânico (Sofia). Também pode ser notado que os chamados “fundamentos” da dança de salão, como isolamento de cintura escapular ou resposta/espera da dama, ficam mais claros (Ariela), bem como a possibilidade de mudar a direção ou tempo do passo (Milene, Leandro, Camille, Ivo), em que os cavalheiros não fiquem restringidos (Ariela). Aliado isso vem uma sensação de pertença do movimento ao corpo (Sofia, Lara, Camille). Ou quando ele se caracteriza como se fosse tão natural como um passo básico (Tiago, Igor). Costumeiramente esse passo básico é uma movimentação que já é automática e acontece sem pensar. *“Ele passa a ser automático quando ele flui assim, quando eu não penso em fazê-lo. É quando passa dessa parte de pensar, ah, eu tenho que fazer isso, é pra trás, pra frente. Quando sai disso, sabe? Quando tá incrustado dentro de mim.”* (Lara) *“Quando a execução é natural (...), não preciso pensar, não preciso me preocupar muito, eu acho que o corpo já entende automaticamente e faz, executa”* (Camille).

Liberdade na dança

Esse tema caracteriza aspectos de uma dança mais livre, onde o dançarino se sente mais livre. A sensação de poder dançar de forma livre costuma vir a partir do domínio do que compõe a dança (Sofia), de ter um corpo mais treinado (Ariela), permitindo sentir mais a música e o parceiro (Camille), conseguindo pensar de forma mais clara (Tiago), de misturar passos de diferentes ritmos (Igor) ou de modificar os passos ou conseguir escolher a forma que se faz o passo (Milene). Um repertório maior de passos facilita a improvisação (Ariela), e propicia para uma conquista romântica (Ivo). Por vezes ocorre que mulheres se sentem livres após sentirem o lado do cavalheiro (Ariela, Lara).

“Eu acho que quando vai tendo o domínio do passo vai ficando mais livre a dança, tu vai podendo sentir, ouvir a música, se sentir mais a vontade com a pessoa que tu está dançando” (Camille).

“É, uma confiança de que o meu corpo já está treinado o suficiente pra eu não ter que ficar vigiando o tempo inteiro, absolutamente tudo, sabe? Então quando eu parei de vigiar um pouco, eu consegui adquirir um pouco mais de liberdade, sabe?” (Ariela).

Prazer

O tema ilustra modos com que se descrevem as experiências de prazer na dança de salão. Assim, dançar é sair da realidade, do normal, ir para outro plano (Nicole, Ariela), imaterial (Milene), de ser um com a música e com o parceiro (Nicole), da sintonia (Leandro), de trocar com o parceiro (Milene, Sofia), do abraço (Milene), da endorfina e de estar com outras pessoas. (Camille). Esse prazer providencia uma sensação de expressão e liberdade (Ivo, Lara), que ao mesmo tempo é compartilhada a dois (Gregório), e tem uma ideia de preenchimento (Tiago, Ariela), de ser reconfortante (Charles), de carinho e atenção (Sofia) e um prazer visceral, semelhante ao prazer sexual (Igor, Ariela). O prazer de conseguir aprender algo novo e desafiante (Milene, Lara), e para aqueles que participam de apresentações o prazer que o palco traz, de estar dançando para si e para os outros, de receber aplausos (Milene, Sofia). Por vezes o prazer diante de alguns requisitos, como a entrega (Ariela), o conhecimento da outra pessoa (Charles), o domínio corporal do ritmo (Sofia).

“É tipo sair do corpo, é tipo se sentir inteira, se sentir acolhida, se sentir confortável, sabe? Se sentir em um outro lugar, acho, prazer na dança de salão é muito bom, assim, eu, estar com outro, pra mim, assim, é muito divertido, assim, trocar, sabe? É um prazer muito intenso. Sempre depende de quem e com quem tu ‘tá’ dançando, né? Mas, eu, é um prazer muito diferente, assim, é viciante. É visceral, acho que tu ‘ser’ visceral, assim, essa entrega, essa intensidade, é por isso que é tão viciante, assim, que faz com que tu queira mais, né? Mas é uma possibilidade de sair fora do corpo” (Ariela).

“Eu acho que a dança a dois tem (...) o prazer de estar com a outra pessoa, né? Eu acho que é uma troca de energia... passa pelo outro. Às vezes não está nem envolvido com o passo, eu sinto muito como dama, como mulher, que a mulher não está relacionada ao passo, ela não pensa muito nisso, ela tem aquela sensação se [a dança] foi boa ou não foi. Então acredito que isso tem muito a ver com o abraço, com a segurança que o rapaz dá, e o fato de estar a dois mesmo. (...) Na hora que eu danço (...) é como se a gente (...) de alguma forma, se desligasse, (...) é um pouco imaterial assim, você desliga desse mundo do dia a dia e vive talvez o que aquela música está pedindo, aquele momento ou aquela pessoa. (...) Você tem prazer em cada música, com cada pessoa, (...) não dá pra enjoar né? (...) É um desafio sem fim assim, de você ‘ai eu vou dançar com essa pessoa’, ‘como é que vai ser?’, ‘que música é essa que está tocando?’, ‘como é que vai ser o toque com essa pessoa?’, (...) de perceber o outro, (...) são relações diferentes a cada dança” (Milene).

Diferenças de papéis de cavalheiro e dama

O tema levanta as diferenças na aprendizagem de dama e de cavalheiro, das formas pelas quais as mulheres e os homens aprendem a dançar. Uma das diferenças apontada pelos dançarinos é que os homens têm um histórico de comportamento motor e exploratório prévio à dança de salão menor (Tiago), que é maior devido a uma rigidez regional (Igor). Outra diferença são os papéis de condutor e respondente. Aliado à decisão da condução, o cavalheiro precisa conhecer e prestar atenção na música, que pede certas movimentações; no tempo, que delimita a velocidade dos movimentos, no fluxo (sentido anti-horário no qual os dançarinos se movimentam pelas beiradas do salão), que delimita a direção; e nos passos da dama além dos seus próprios (Charles, Sofia, Ariela, Leandro). A dama, em contrapartida, precisa ser sensível, manter a calma, conseguir se entregar e esperar a condução (Sofia, Milene, Ariela, Lara). O cavalheiro acaba tendo um papel mais racional e a dama mais emocional (Ariela). De início é mais difícil para os homens aprenderem, por conta da condução, porém mais adiante fica mais difícil para a dama, que precisa conseguir se adaptar a todos os diferentes cavalheiros avançados. (Gregório, Ivo)

“Eu acho o momento de aprendizagem de passo muito mais difícil para o cavalheiro. Claro que tem passos que são complexos para a dama, mas na minha concepção se a dama souber fazer aquilo, enfim, o cavalheiro vai conduzir e ela vai fazer aquilo. Para ele vai ter que saber fazer o passo dele, ele vai ter que saber conduzir, ele vai ter que ouvir a música, ver se fecha, tem muito mais itens relacionados. No entanto, eu acho que a dama tem que ter um elemento que também não é fácil que é o saber se entregar e prestar atenção pra isso. Porque eu vejo muitas damas que sabem fazer o passo e aí o cavalheiro começa a conduzir e ela sai automaticamente fazendo. Então eu acho que o aprendizado da dama o passo ela vai acabar aprendendo mais rápido e de repente vai executar ele com mais facilidade nas primeiras aulas, mas eu acho que ela tem que cuidar muito cuidado em prestar atenção em ser sensível” (Sofia).

“Acredito que para mulheres é mais fácil aprender a dançar. Pra homens é mais difícil. No nível iniciante. Agora, no nível avançado, é mais difícil pra mulher dançar com cavalheiros avançados – apesar de ela ser avançada – do que cavalheiros dançar com damas avançadas. Isso porque o cavalheiro desenvolve um repertório de dança. Querendo ou não, ele conduz a dança, então ele já tem aquele repertório já no corpo dele, enquanto as damas avançadas têm que conseguir se adaptar a cada cavalheiro que elas dançam. Então digamos que a proporção é: a dama começa fácil pra dama, e a partir de chegar ao nível avançado fica mais difícil de ela avançar.

Apesar de ter toda uma bagagem de dança. O cavalheiro começa difícil, porque tem muita coisa pra pensar, tem passo, tem tempo de música, deslocamento no salão, condução e, depois de ele adquirir um repertório, que ele se torna um cavalheiro avançado, é mais fácil pra ele poder conduzir as damas, inclusive iniciantes” (Gregório).

Redução Fenomenológica

As experiências e opiniões acerca da aprendizagem e do prazer na dança de salão foram caracterizadas de diferentes maneiras. Dessa forma, os sete temas acima podem ser reduzidos a três eixos principais:

1) A aprendizagem da dança de salão ocorre por meio da visualização, compreensão e repetição dos passos. A certeza do conteúdo aprendido depende da possibilidade da sua utilização em diferentes contextos, e de diferentes maneiras. Esse conteúdo é sentido como fazendo parte do próprio corpo, e nos *experts* não é necessário controle atencional a detalhes.

2) A dança de salão é uma atividade prazerosa aos participantes, de sensações difíceis de serem descritas, de uma atividade que foge do escopo cotidiano, trazendo liberdade e expressividade aos dançarinos.

3) As diferenças entre damas e cavalheiros evidenciam duas formas diferentes de produzir a ação. O cavalheiro é responsável pelo planejamento e execução, enquanto que a dama tem um papel de espera e resposta pontual.

Interpretação

A redução fenomenológica permitiu compreender alguns dos elementos essenciais à experiência consciente da dança de salão, as peculiaridades desse mundo vivido. Com isso não se buscou um acesso à subjetividade, mas sim uma condição que é comum a todas as subjetividades (Gomes, 1997).

O principal modo pelo qual os participantes aprendem novos movimentos é através da visualização do professor no movimento e em seguida tentando realizar o movimento com seu próprio corpo. Esse resultado está em consonância com o estudo de Willadino (2012), que pesquisou a aprendizagem em outro estilo de dança de salão, o *Zouk*. Outros resultados de pesquisa de Willadino (2012) também se demonstram em consonância com esse trabalho, como os motivos pelos quais os dançarinos chegaram até a dança de salão e os papéis de cavalheiro e dama.

Essa pesquisa forneceu dados da forma como novos movimentos são adicionados no “repertório”, ou *movement memory bank* (Puttke, 2010). O modo principal citado para a aprendizagem foi a observação e em seguida a reprodução do movimento. Isso pode ser explicado por meio dos neurônios-espelho, um sistema que parecia observações e ações motoras (Gallese, Fadiga, Fogassi, & Rizzolatti, 1996). Foi encontrado que o mero olhar a movimentação muscular de alguém já ativa neurônios referentes à essa musculatura (Fadiga, Fogassi, Pavesi, & Rizzolatti, 1995). No entanto, Calvo-Merino, Glaser, Grezes, Passingham, & Haggard (2005), em um estudo sobre neurônios espelho e fMRI com bailarinos de *ballet* clássico, capoeiristas e não *experts*, encontraram especificidades acerca dessa ativação e do sistema de neurônios espelho. No estudo desses autores foi utilizado um salto sobre a perna esquerda, específico de cada modalidade, porém semelhante em termos musculares. Com isso, verificaram-se diferenças na ativação cerebral, indicando suscetibilidade a movimentos proficientes, que não foram referentes a ativações musculares, como por exemplo flexionar e estender a perna. Também se verificou que as representações dos sistemas de neurônios espelho se relacionam com habilidades motoras específicas e anteriormente aprendidas, a ponto de conseguir diferenciar as modalidades de dança. Com isso pode-se notar as diferenças de aprendizagem entre iniciantes e *experts*, de modo que os *experts* conseguem apreender mais informações, visto que têm repertórios motores específicos maiores. Por meio desses repertórios conseguem realizar mais associações, e com uma maior ativação cerebral (Calvo-Merino, 2010).

Verificou-se que dançarinos com menos tempo e menos proficiência de dança não se sentem livres para a dança (como no caso do Charles). No relato dos participantes a experiência de se sentir mais livres vem a partir do momento que tinham maiores habilidades técnicas e corporais. Quanto menos o dançarino está sujeito a dificuldades ou insuficiências físicas ou técnicas maior é sua liberdade artística na performance e interpretação da dança (Puttke, 2010).

Essa sensação de liberdade também apareceu como um dos elementos do prazer, como apontou o entrevistado *Gregório*. Essa liberdade ocorre quando o repertório corporal já é amplo, e o dançarino tem a possibilidade de decompor o movimento, de forma a escolher quanto tempo um movimento particular terá, e qual será a sua estrutura rítmica, por exemplo.

A partir desse repertório corporal os dançarinos podem criar sua movimentação, atrelado ao qual vem o prazer e a liberdade. É um futuro perpetuamente aberto, criado em um processo contínuo, e é ao mesmo um presente sempre contínuo, como um fluxo de um

presente prolongado, um contínuo de movimentos em um mundo de possibilidades motoras que sempre se altera (Sheets-Johnstone, 2011).

Verifica-se que na dança existe uma alteração do tempo e espaço vividos. Ambos são conceitos que tomam sentido a partir do movimento. Um movimento dura seu tempo, que pode ser mais rápido ou mais lento, tempo esse criado e moldado a partir da música e da interação do par, que pode solicitar um tempo diferente, como *Milene* sugeriu. Simultaneamente, o movimento delimita um espaço, no interim entre pequeno e grande. No cotidiano tempo e espaço fluem despercebidamente, no entanto são vitais para o controle do movimento na dança, que delimita ambos. Por exemplo, o tempo vivido pode ser alongado por passos lentos. Ademais, esse tempo-espaço ideal é incorporado com a proficiência (Fraleigh, 1987):

O dançarino que aprendeu a dança se torna livre durante a execução dela. Não mais precisa analisar as partes dela, nem seu espaço nem seu tempo. (...) Ele pode andar livremente à luz da sua dança, não necessitando visualizar a ação (Fraleigh, 1987, p. 180).

A interação existente entre o par delimita também o prazer, conforme foi retratado por *Ariela*. Para essa interação é necessária uma confluência entre os propósitos e as movimentações propostas por ambos do par, uma compreensão e abertura em um nível corporal. É necessária uma reciprocidade motora, que depende também do histórico motor de cada um. A vida nos dá uma individualidade motora, especificando nosso repertório com habilidades motoras específicas através de um treinamento motor específico, e é mais fácil para bailarinos que receberam o mesmo tipo de treinamento (Calvo-Merino, 2010). É um desenvolvimento refinado da chamada intercorporeidade cinética, a primeira forma pela qual o ser humano se comunica (Sheets-Johnstone, 2011; Stern, 1995).

Verificou-se também a diferença do que constituem os elementos da consciência entre diferentes níveis de proficiência. No processo de aprendizado os dançarinos iniciantes ficam “presos” pela consciência direcionada no executar da ação, em ter de cuidar de dissociação do tronco, transferência de peso entre as pernas, tempo forte da música. Enquanto isso, *experts* conseguem dançar de modo contínuo, sem interromper o fluxo de movimento que constitui a dança. Os passos surgem de forma autônoma, da mesma forma que a ação dinâmica do dia a dia em que não paramos para pensar se abriremos a torneira com a mão direita ou a mão esquerda (Sheets-Johnstone, 2011). Mais acerca desse tópico será abordado na discussão do trabalho como um todo.

Há uma diferença nas habilidades de cavalheiros e damas. No entanto, é possível simular o que o outro parceiro sente (Kimmel, 2012), invertendo-se os papéis. A Ariela, por exemplo, só melhorou seu papel de dama a partir da experiência do outro lado, o que a providenciou liberdade como dama.

A partir desse campo de informações também é possível refletir na pedagogia de aula para dança de salão (podendo ser aplicado a outros domínios de habilidades específicas, tal como dirigir um carro, cozinhar, ou a prática de esportes). Pode-se propor uma metodologia de ensino em que a aula iniciante tenha muitas informações, e a absorção dessas informações vai depender do nível de proficiência de cada participante. Essa preocupação pedagógica é apontada por Willadino (2012). Elementos novos podem ser dados, como esmiuçar detalhes que por vezes não são vistos (e por conseguinte sem ativação neuronal), ex. como manter o peso do corpo na ponta dos pés. A partir do momento em que o aluno treinou e conseguiu aprender a técnica de manter o peso na ponta dos pés, da próxima vez que ele vir um professor realizando aquele movimento conseguirá ver de início que o peso está na ponta dos pés, e poderá conscientemente direcionar seu foco para outro elemento técnico. Dessa forma que se diz que profissionais possuem um nível perceptivo mais elevado (Warburton, 2011). Nesse caso uma aula para iniciantes pode ser boa para iniciantes e para avançados em termos de conhecimento corporal.

Outro estudo posterior não aqui desenvolvido seria comparar estudos animais que também tratem acerca de consciência do movimento. Dessa forma, se estudaria evolutivamente como se dá essa relação entre movimento e consciência. Chega certo momento em que a consciência não precisa mais se ocupar do planejamento e execução de um movimento, os movimentos ocorrem automaticamente. Os animais possuem movimentos padronizados por espécie e por limitações das *affordances* para cada animal (Gibson, 1979). O ser humano possui uma gama possível e passível de controle muito maior de movimentos.

Os resultados aqui encontrados demonstram um *embodiment* elevado, em que a atividade do dançarino encontra-se altamente incorporada, mas ao mesmo tempo descreve-se como se estivesse fora da realidade mundana, como algo imaterial. Essa sensação ocorre durante a experiência pessoal incorporada, que possui diversos elementos materiais, como sentir fisicamente o contato do seu parceiro e ouvindo a pulsão da música. Descreve uma dualidade perceptual: é descrito como algo imaterial e fora da realidade, mas isso ocorre quando existe esse contato corporal e perceptivo pela música, uma liberdade que ocorre somente no instante vivido.

Conclusão

As expectativas desses estudos eram: 1) que os relatos de primeira pessoa evidenciem a primazia da ação sobre a consciência durante a dança; 2) que, nos *experts*, os elementos da consciência circunscrevam-se às impressões sensoriais momentâneas; 3) que, nos iniciantes, os conteúdos da consciência informem a ação; 4) que no início da aprendizagem a dança apresenta maiores desafios para os homens; 5) que os desafios da prática da dança aumentem para as mulheres com a complexidade dos passos; 6) que os escores do SDA-M correlacionem com relatos de primeira pessoa, evidenciando a primazia da ação sobre a consciência.

Sobre as expectativas desse estudo foram encontrados resultados condizentes com o esperado. No estudo quantitativo muitos dos dançarinos *experts* relataram que não haviam pensado em separar os passos daquela forma, mas que tinham conhecimento sobre como se fazia, mesmo daquela forma. No estudo qualitativo foi encontrado como quando um passo já é automático ele não precisa ser pensado, não é mais conteúdo da consciência a maneira de executá-lo e as preocupações técnicas acerca dele. Isso se verifica nas declarações acerca do prazer na dança, que demonstram como os dançarinos conseguem se focar nas impressões sensoriais momentâneas da música, do salão, da presença e da troca com o par.

Iniciantes e mesmos *experts* em situação de aprendizagem disseram que quando estão aprendendo os passos dirigem a atenção (intencionalidade) para cálculo e controle motor, sem poder, por exemplo, mudar a direção de um passo, visto que todo pensamento (reflexividade) está concentrado em realizar o passo numa dada direção. Os resultados do SDA-M indicaram como os *experts* não ficam com sua consciência presa (consciência da experiência) na execução instantânea do passo, e podem criar mais livremente sua dança.

Um estudo recente (Willadino, 2012) buscou compreender como o aprendiz se orienta a partir das solicitações do professor durante aulas de *Zouk*. O estudo foi realizado com 23 iniciantes e o pesquisador acompanhou nove aulas e entrevistas com os participantes. Interpretou-se que a aprendizagem da dança *Zouk* depende da construção da representação mental do gesto.

Outro estudo (Kimmel, 2012) investigou como dançarinos de tango desenvolvem e expressam os passos da dança. O autor concluiu que os dançarinos, com efeito, respondem estrategicamente às *affordances* disponíveis: 1) da música, que convida para certos passos e movimentos em um dado tempo, 2) do salão que delimita o espaço, e especialmente, 3) do par, que pode ou não responder a insinuação de um passo, ao qual o condutor tem de se manter atento e responsivo, ajustando os movimentos e sugerindo os próximos passos.

Acontecem *loops* causais, em que um movimento do condutor gera um movimento no parceiro que por sua vez, gera um novo movimento no condutor. Esse *affordance* se caracteriza como uma opção ao movimento, não uma previsão ou obrigação de movimento. Pode ocorrer de o dançarino seguir com seu planejamento de uma sequência de passos (movimentação planejada), por exemplo, um facão com saída redonda, mas que diante de um imprevisto ele tenha de adequar sua movimentação (exploração das oportunidades). Mesmo assim, a dança continua sem interrupções para aqueles que estão olhando. Com efeito, sensações e movimentações não são acontecimentos sequenciais segmentados e sim fluxos dinâmicos, cadencias ativas, vivências plenas. Não acontece uma exploração mental das possibilidades para a ação e só posteriormente a tomada de decisão (Sheets-Johnstone, 2011b, p. 423). O que é essencial é a não separação entre pensar e agir, que estão sempre interligados (Sheets-Johnstone, 2011b, p. 421).

O primeiro estudo permitiu verificar aspectos da percepção humana do movimento, do controle de movimento e das formas pelas quais movimentos se iniciam, se adaptam e são armazenados na memória. O estudo concentrou na fenomenologia do “vivido”. Compreendeu a cognição, que por definição, é a consciência do momento *on-line*, uma situação ecologicamente orientada e articulada (Gibson, 1979; Warburton, 2011).

Os resultados encontrados sugerem que a oposição entre enativismo e representacionalismo pode não ser necessária e útil, como demonstraram Fuchs & DeJaegher (2009). Por vezes pode parecer fácil assumir uma posição representacionalista, mas por vezes é necessário lembrar ao representacionalista que uma visão holística é necessária (Kimmel, 2012), e que os processos intrapessoais são e precisam se manter como unidades críticas de análise (Marsh, Richardson, Baron, & Schmidt, 2006). Note-se, contudo, que neste contexto termo representacionalista foi usado no sentido corrente da literatura cognitivista, e não no sentido fenomenológico de consciência da experiência. Na tradição do processamento da informação, o termo representação se remete ao veículo e não ao objeto representado, sendo o veículo o símbolo a ser processado. Na fenomenologia, entende-se representação com decorrência do fluxo reflexivo, quer dizer, pensar o pensamento, ou ter consciência do que se faz no momento.

O diálogo entre metodologias de primeira e terceira pessoa apontou para um campo comum rico e profícuo. Não foram necessários construir pontes entre as metodologias porque as convergências eram claras, valorizando contornos e refinando focos. Neste sentido, vale lembrar a recomendação de Sheets-Johnstone: O que é necessário é um aprendizado a partir de cada uma (Sheets-Johnstone, 2004).

Nesse estudo puderam ser verificados dois modos de *awareness*. O primeiro foi o planejamento consciente (*awareness of awareness*) da movimentação; o segundo foi a espontaneidade da movimentação, isto é, o retorno ao vivido espontâneo e livre, de um corpo em sua plenitude sinestésica e cinestésica atendendo ao ritmo incessante e sedutor da música (Kimmel, 2012). Nesta condição, o dançarino *expert* ultrapassa a técnica enquanto regra, e a assume enquanto gesto genuíno, absoluto e livre. A técnica foi incorporada e os movimentos, integrados e coerentes, transformaram-se em modos expressivos de uma intencionalidade ampliada e tética (Dreyfus & Dreyfus, 1998).

A dança de salão é uma linguagem com sua própria sintaxe o que requer proficiência, estudo, treinamento e capacitação. O primeiro estudo mostrou que os movimentos que compõem um passo são entendidos enquanto signos que adquirem sentidos em dados contextos como ilustrado no segundo estudo. A direção da comunicação tende a ser do cavalheiro para a dama. Nesta linguagem, a dama nunca sabe sobre o que se está falando. Ela compreende frase por frase, sempre atenta à fala do cavalheiro, sempre no aqui e agora. Se ela começar a antecipar a fala do cavalheiro ambos se atrapalham na comunicação. Ao mesmo tempo, o cavalheiro sempre está atento para ver se a dama consegue entender o que se está falando, uma palavra mal compreendida e a conversa pode ter um fim abrupto. Cada palavra (passo) tem de ser clara e bem dita. Dependendo da solicitação da música ou da dama o cavalheiro pode mudar o sotaque da palavra, chegando a pronunciá-la de forma diferente e a conferindo outro sentido. Mas para se chegar a uma comunicação eficiente a nova linguagem precisa ser muito testada. Palavras (passos) diferentes têm de ser usadas em diversos contextos, para se ter certeza de que se tem domínio dessa língua, para ela se tornar como uma segunda língua nativa. Mas o contexto sempre é dado de antemão, o assunto geral da conversa é a música, ao qual ambos do par prestam atenção. É a tela sobre a qual os dançarinos pintam a sua dança.

Os iniciantes, em contrapartida, não são capazes de formar novas frases e de utilizar as palavras em diferentes contextos, vindo a repetir a mesma frase diversas vezes (Kimmel, 2012). Um exemplo de proficiência nessa língua pode ser observado quando se assiste a dançarinos dançando um samba de gafieira. A expertise faz com que quem assista consiga entender o que está sendo dito ou não, consiga ativar seus neurônios espelho ou não (Calvo-Merino, 2010).

Essa comunicação pode ser verificada em três níveis diferentes de empatia (Warburton, 2011). Warburton não estava se referindo à dança de salão quando propôs tal tipo de empatia na dança, mas tal contexto se aplica bem à dança de salão. Há uma primeira

empatia motora, a tendência de fazer uma mímica corporal e sincronizar os movimentos em relação ao outro (papel da dama e por vezes do cavalheiro) (Avenanti, Buetti, Galati, & Aglioti, 2005). Em seguida, há uma empatia cognitiva que permite representar os estados internos de outras pessoas, como desejos e intenções (Leslie, 1987). E por último, há uma empatia emocional, que é uma resposta às reações emocionais dos outros, através das expressões faciais e de movimentos corporais (Adolphs, 2002). As três podem se sobrepor uma à outra, mas também podem ser independentes uma da outra (Blair, 2005). Essas três empatias apoiam descrições fenomenológicas da dança, que revelam sentidos somáticos, sinestésicos, cinestésicos e mímicos.

A dança propicia um incremento de habilidades motoras gerais, uma reaprendizagem do funcionamento do próprio corpo. Isso pode ser verificado quando se consideram as dificuldades que os não dançarinos têm de simplesmente andar para trás, um desafio proposto ao sistema de controle motor (Puttke, 2010). Esse trabalho trabalhou com aspectos de corporeidade, consciência, movimento, representação e ação. Cabe aqui perguntar, a partir dos resultados obtidos, quanto a representação está na “mente” das pessoas e quanto essa “mente” é de fato o próprio corpo.

Referências

- Adams, J. A. (1971). A closed-loop theory of motor learning. *Journal of Motor Behavior*, 3(2), 111–150.
- Adolphs, R. (2002). Neural systems for recognizing emotion. *Current opinion in neurobiology*, 12(2), 169–177.
- Avenanti, A., Buetti, D., Galati, G., & Aglioti, S. M. (2005). Transcranial magnetic stimulation highlights the sensorimotor side of empathy for pain. *Nature Neuroscience*, 8(7), 955–960. doi:10.1038/nn1481
- BenZion, G. (2010). Overcoming the dyslexia barrier The role of kinesthetic stimuli in the teaching of spelling. *The Neurocognition of Dance: Mind, Movement and Motor Skills*, 123–149.
- Blair, R. J. R. (2005). Responding to the emotions of others: dissociating forms of empathy through the study of typical and psychiatric populations. *Consciousness and cognition*, 14(4), 698–718. doi:10.1016/j.concog.2005.06.004
- Bläsing, B. (2010). The dancer's memory Expertise and cognitive structures in dance. In *The Neurocognition of Dance: Mind, Movement and Motor Skills* (pp. 75–98).
- Bläsing, B., Puttke, M., & Schack, T. (2010). *The Neurocognition of Dance: Mind, Movement and Motor Skills* (1st ed.). Psychology Press.
- Bläsing, B., Tenenbaum, G., & Schack, T. (2009). The cognitive structure of movements in classical dance. *Psychology of Sport and Exercise*, 10(3), 350–360. doi:10.1016/j.psychsport.2008.10.001
- Block, B., & Kissell, J. L. (2001). The dance: Essence of embodiment. *Theoretical Medicine and Bioethics*, 22(1), 5–15.
- Calvo-Merino, B. (2010). Neural mechanisms for seeing dance. *The Neurocognition of Dance: Mind, Movement and Motor Skills*, 153–176.

- Calvo-Merino, B., Glaser, D. E., Grezes, J., Passingham, R. E., & Haggard, P. (2005). Action observation and acquired motor skills: An fMRI study with expert dancers. *Cerebral cortex, 15*(8), 1243–1249.
- Calvo-Merino, B., Grèzes, J., Glaser, D. E., Passingham, R. E., & Haggard, P. (2006). Seeing or doing? Influence of visual and motor familiarity in action observation. *Current Biology, 16*(19), 1905–1910.
- Calvo-Merino, B., Jola, C., Glaser, D. E., & Haggard, P. (2008). Towards a sensorimotor aesthetics of performing art. *Consciousness and Cognition, 17*, 911–922. doi:10.1016/j.concog.2007.11.003
- Carcel, C., Dasig, D., Noble, P., Ledesma, L., Adapon, H., & Tuason, J. (2012). Can ballroom dancing make you smarter? An investigation on its relationship with hippocampal volume and memory performance in older adults. *Alzheimer's & Dementia: The Journal of the Alzheimer's Association, 8*(4), P142–P142. doi:10.1016/j.jalz.2012.05.378
- Davids, K. (2012). Principles of Motor Learning in Ecological Dynamics A comment on Functions of Learning and the Acquisition of Motor Skills (With Reference to Sport). *The Open Sports Sciences Journal, 5*(1), 113–117. doi:10.2174/1875399X01205010113
- Dreyfus, H. L., & Dreyfus, S. E. (1998). *The Challenge of Merleau-Ponty's Phenomenology of Embodiment for Cognitive Science*. Århus university.
- Eyigor, S., Karapolat, H., Durmaz, B., Ibisoglu, U., & Cakir, S. (2009). A randomized controlled trial of Turkish folklore dance on the physical performance, balance, depression and quality of life in older women. *Archives of Gerontology and Geriatrics, 48*(1), 84–88. doi:10.1016/j.archger.2007.10.008

- Fadiga, L., Fogassi, L., Pavesi, G., & Rizzolatti, G. (1995). Motor facilitation during action observation: a magnetic stimulation study. *Journal of neurophysiology*, 73(6), 2608–2611.
- Fogel, A., Garvey, A., Hsu, H.-C., & West-Stroming, D. (2006). *Change processes in relationships: a relational-historical research approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fowler, C. A., & Turvey, M. T. (1978). Skill acquisition: an event approach with special reference to searching for the optimum of a function of several variables. In G. E. Stelmach (Ed.), *Information Processing in Motor Control and Learning* (pp. 1–40). New York: Academic Press.
- Fraleigh, S. H. (1987). *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Frankfort-Nachmias, C., & Nachmias, D. (1996). *Research methods in the social sciences*. Arnold London, UK.
- Fuchs, T., & Jaegher, H. (2009). Enactive intersubjectivity: Participatory sense-making and mutual incorporation. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 8(4), 465–486. doi:10.1007/s11097-009-9136-4
- Gallese, V., Fadiga, L., Fogassi, L., & Rizzolatti, G. (1996). Action recognition in the premotor cortex. *Brain*, 119(2), 593–609. doi:10.1093/brain/119.2.593
- Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Given, L. M. (Ed.). (2008). *The SAGE encyclopedia of qualitative research methods*. Los Angeles [i.e. Thousand Oaks, Calif.]: SAGE Publications. Retrieved from https://catalyst.library.jhu.edu/catalog/bib_3456965
- Granacher, U., Muehlbauer, T., Bridenbaugh, S. A., Wolf, M., Roth, R., Gschwind, Y., ... Kressig, R. W. (2012). Effects of a Salsa Dance Training on Balance and Strength Performance in Older Adults. *Gerontology*. doi:10.1159/000334814

- Guidarini, F. C. de S., Schenkel, I. de C., Kessler, V. C., Benedetti, T. R. B., & Carvalho, T. de. (2013). Ballroom dance: chronic responses on blood pressure in medicated hypertensives. *Revista Brasileira de Cineantropometria & Desempenho Humano*, 15(2), 155–163. doi:10.5007/1980-0037.2013v15n2p155
- Halprin, A. (1995). *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance* (1st ed.). Wesleyan.
- Hodges, N. J., Huys, R., & Starkes, J. L. (2007). Methodological Review and Evaluation of Research in Expert Performance in Sport. In G. Tenenbaum & R. C. Eklund (Eds.), *Handbook of Sport Psychology* (pp. 159–183). John Wiley & Sons, Inc. Retrieved from <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781118270011.ch7/summary>
- Jeon, M.-Y., Bark, E.-S., Lee, E.-G., Im, J.-S., Jeong, B.-S., & Choe, E.-S. (2005). The effects of a Korean traditional dance movement program in elderly women. *Taehan Kanho Hakhoe Chi*, 35(7), 1268–1276.
- Kimmel, M. (2012). Intersubjectivity at close quarters: How dancers of tango argentino use imagery for interaction and improvisation. *Cognitive Semiotics*, 4(1), 76–124.
- Kugler, P. N., Scott Kelso, J. A., & Turvey, M. T. (1980). 1 On the Concept of Coordinative Structures as Dissipative Structures: I. Theoretical Lines of Convergence. In George E. Stelmach and Jean Requin (Ed.), *Advances in Psychology* (Vol. Volume 1, pp. 3–47). North-Holland. Retrieved from <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0166411508619366>
- Leslie, A. M. (1987). Pretense and representation: The origins of “theory of mind.” *Psychological Review*, 94(4), 412–426. doi:10.1037/0033-295X.94.4.412
- Lex, H., Weigelt, M., Knoblauch, A., & Schack, T. (2012). Functional relationship between cognitive representations of movement directions and visuomotor adaptation performance. *Experimental Brain Research*, 223(4), 457–467. doi:10.1007/s00221-012-3273-7

- Marsh, K. L., Richardson, M. J., Baron, R. M., & Schmidt, C. (2006). Contrasting Approaches to Perceiving and Acting With Others. *Ecological Psychology, 18*(1), 1–38. doi:10.1207/s15326969eco1801_1
- Mervis, C. B., & Rosch, E. (1981). Categorization of Natural Objects. *Annual Review of Psychology, 32*(1), 89–115. doi:10.1146/annurev.ps.32.020181.000513
- Newell, K. M. (1991). Motor Skill Acquisition. *Annual Review of Psychology, 42*(1), 213–237. doi:10.1146/annurev.ps.42.020191.001241
- Oliveira, S. R. G. de, Volp, C. M., Otaguro, L. M., Paiva, A. C. de S., & Deutsch, S. (2002). Espaço Interpessoal na Dança de Salão. *Motriz, 8*(2).
- Pires, D. D. (2007). Forró e samba: interjeições e referências das danças populares enquanto manifestações. *Revista de Educação Popular, 4*(4).
- Puttke, M. (2010). “Learning to dance means learning to think!” In *The Neurocognition of Dance: Mind, Movement and Motor Skills* (pp. 101–114). New York: Psychology Press.
- Scarlinzi, A. (2011). Understanding Skill Acquisition: The Enactive vs. the Ecological Approach and Some Consequences. *BIO Web of Conferences, 1*, 00080. doi:10.1051/bioconf/20110100080
- Schack, T. (2004). The Cognitive Architecture of Complex Movement. *International Journal of Sport and Exercise Psychology, 2*(4), 403–438.
- Schack, T. (2010). Building Blocks and Architecture of Dance. In *The Neurocognition of Dance: Mind, Movement and Motor Skills* (pp. 11–40). London: Psychology Press.
- Schack, T., & Hackfort, D. (2007). An action theory approach to applied sport psychology. *Handbook of Sport Psychology, 332–351*.
- Schack, T., & Mechsner, F. (2006). Representation of motor skills in human long-term memory. *Neuroscience letters, 391*(3), 77–81. doi:10.1016/j.neulet.2005.10.009

- Schack, T., & Ritter, H. (In Press). Representation and learning in motor action – Bridges between experimental research and cognitive robotics. *New Ideas in Psychology*. doi:10.1016/j.newideapsych.2013.04.003
- Schmidt, R. A. (1975). A schema theory of discrete motor skill learning. *Psychological Review*, 82(4), 225–260. doi:10.1037/h0076770
- Seifert, L., Button, C., & Davids, K. (2013). Key Properties of Expert Movement Systems in Sport. *Sports Medicine*, 43(3), 167–178. doi:10.1007/s40279-012-0011-z
- Sheets-Johnstone, M. (2004). Preserving integrity against colonization. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 3(3), 249–261. doi:10.1023/B:PHEN.0000049304.55836.de
- Sheets-Johnstone, M. (2011a). From movement to dance. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. doi:10.1007/s11097-011-9200-8
- Sheets-Johnstone, M. (2011b). *The primacy of movement*. John Benjamins Publishing Company.
- Shimooka, H., & Umemura, K. (2012). Trajectory study of ballroom dance using millisecond video analysis. *ISBS - Conference Proceedings Archive*, 1(1). Retrieved from <https://ojs.ub.uni-konstanz.de/cpa/article/view/5345>
- Sofianidis, G., Hatzitaki, V., Douka, S., & Grouios, G. (2009). Effect of a 10-week traditional dance program on static and dynamic balance control in elderly adults. *Journal of Aging and Physical Activity*, 17(2), 167–180.
- Stern, D. N. (1995). *The Motherhood Constellation: A Unified View of Parent-Infant Psychotherapy*. New York: BasicBooks.
- Summers, J. J., & Anson, J. G. (2009). Current status of the motor program: revisited. *Human movement science*, 28(5), 566–577. doi:10.1016/j.humov.2009.01.002
- Tversky, B., Zacks, J. M., & Hard, B. M. (2008). The Structure of Experience. In *Understanding Events: Understanding events: from perception to action* (pp. 436–464). Oxford; New York: Oxford University Press.

- Velentzas, K., Heinen, T., Tenenbaum, G., & Schack, T. (2010). Functional Mental Representation of Volleyball Routines in German Youth Female National Players. *Journal of Applied Sport Psychology*, 22, 474–485. doi:10.1080/10413200.2010.504650
- Wallmann, H. W., Gillis, C. B., Alpert, P. T., & Miller, S. K. (2008). The Effect of a Senior Jazz Dance Class on Static Balance in Healthy Women Over 50 Years of Age: A Pilot Study. *Biological Research For Nursing*, 10(3), 257–266. doi:10.1177/1099800408322600
- Warburton, E. C. (2011). Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition. *Dance Research Journal*, 43(02), 65–84. doi:10.1017/S0149767711000064
- Willadino, I. C. (2012). *Dança Zouk: trajetórias do aprendiz*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10183/49841>
- Zhang, J.-G., Ishikawa-Takata, K., Yamazaki, H., Morita, T., & Ohta, T. (2008). Postural stability and physical performance in social dancers. *Gait & Posture*, 27(4), 697–701. doi:10.1016/j.gaitpost.2007.09.004

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo teve como objetivo demonstrar como um ato pré-reflexivo e involuntário torna-se reflexivo e voluntário para vir a se expressar como pré-reflexivo e voluntário. No primeiro artigo, ressaltou a contribuição da psicologia fenomenológica em experimentos que focalizavam a percepção com interesse em manifestações pré-reflexivas ou espontâneas. Em seguida, reconheceu que os movimentos antecedem e determinam a experiência consciente e só posteriormente vem a ser reconhecidos e controlados pela consciência da experiência. Por último, concluiu que a proficiência de movimentos ocorre em situações nas quais a pré-reflexividade e o controle voluntário são os movimentos determinados pelas *affordances*, conjuntamente às ações de grande destreza. Neste caso, a proficiência da consciência da experiência reverte para a agilidade espontânea e o estado de prontidão pré-reflexivo habilitando o organismo para responder a ações inesperadas.

O segundo artigo comparou o percurso experiencial de iniciantes para *experts* na aprendizagem da dança de salão, incluindo o modo pelo qual dançarinos organizam um movimento memorizado. O percurso mostrou-se potencialmente indicado para a compreensão de como movimentos pré-reflexivos (como andar), podem vir a ser reflexivos e voluntários (como dançar em par) para se tornarem pré-reflexivos novamente (no dançar espontâneo e criativo ou mesmo automatizado na dança de salão).

Esse trabalho pode não ser generalizado a outros estilos de dança, somente à dança de salão, improvisada e em pares. Não deve ser confundido com o *Ballroom dance*, que é uma dança coreografada para competição, de modo que a execução motora é diferente. Ademais, abordou somente um passo de um estilo de dança específico. Como trabalho futuro pode-se reproduzir o mesmo passo no SDA-M com mulheres, para verificar se os elementos obtidos e a configuração hierárquica do movimento seriam os mesmos. Também caberia reproduzir esse estudo de maneira longitudinal, para acompanhar o desenvolvimento da compreensão dos passos conjuntamente ao desenvolvimento do aluno à proficiência na dança, permitindo dessa forma uma abordagem ecológica à aquisição de habilidades motoras complexas.

Esse trabalho vem a se incluir num crescente corpo de literatura em pesquisa sobre ação e percepção na dança (Warburton, 2011). Movimentos corporais são essenciais para conseguir compreender o surgimento de toda vida consciente. A dança permite verificar o senso de estar sempre no aqui e agora, uma sensação em que se percebe sua conexão ao

movimento, em que pode (e necessita) localizar seu corpo num espaço tridimensional, em um tempo contínuo e específico. Por conta disso, a dança é um fenômeno ideal para se estudar aspectos da corporeidade, agência e consciência. Mas ao mesmo tempo, o caráter de improvisação na dança tem sido pouco abordado (Kimmel, 2012). Por isso, a dança de salão se mostra como objeto adequado, pois só existe por meio de um par, e de uma comunicação e relação com esse par. Providencia dessa forma um evento rico em termos cognitivos, emocionais e relacionais, um fluxo contínuo de afeto, processamento conceitual, sensação física e habilidade psicomotora todos ligados no tempo e espaço para criando conexões entre os indivíduos.

Por meio da metodologia de terceira e primeira pessoa foi possível chegar a um consenso acerca de um fenômeno tão complexo. A dança implica em um conhecimento corporal não verbal e que por vezes tende ao implícito (procedural – como verificado na primeira etapa). Mas ao mesmo tempo é possível se aferir o conhecimento explícito (declarativo – como verificado na segunda etapa). A consciência humana existe somente do ponto de vista de primeira pessoa, de um ponto de vista ontologicamente subjetivo, que na verdade é intersubjetivo.

Referências

- Kimmel, M. (2012). Intersubjectivity at close quarters: How dancers of tango argentino use imagery for interaction and improvisation. *Cognitive Semiotics*, 4(1), 76–124.
- Warburton, E. C. (2011). Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition. *Dance Research Journal*, 43(02), 65–84.
doi:10.1017/S0149767711000064

Anexo A

Entrevista Experiencial em Dança de Salão

- 1 – Desde quando você é envolvido com dança?
- 2 – O que o levou a ter interesse em dança de salão?
- 3 – Quando que começou a fazer aulas?
- 4 – Como foram as aulas no início?
- 5 – Como que você foi aprendendo a dançar?
- 6 – Como você aprende um passo na dança?
- 7 – Como que você tem certeza que um determinado passo faz parte do seu repertório?
- 8 – Como que esse passo se torna automático?
- 9 – Dançar é prazeroso para você? Caso sim: Quando foi que você começou a sentir prazer na dança?
- 10 – Quando foi que percebeu que estava mais livre na dança, que tinha o domínio para dançar?
- 11 – Como que aconteceu a mudança para uma dança mais livre?
- 12 – Como é que você descreve esse prazer da dança?
- 13 – Quais as diferenças na aprendizagem para homens e mulheres?

Anexo B

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Este estudo está sendo desenvolvido como projeto de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e procura investigar como homens aprendem passos na dança de salão.

A participação consistirá em responder uma breve ficha de dados demográficos, avaliar em um computador quais movimentos do passo Facão com Saída Redonda estão relacionados entre si, e responder a uma entrevista sobre sua vivência na dança de salão.

Será observado o caráter confidencial das informações obtidas nesta pesquisa. Quando da publicação e divulgação de seus resultados, você não será identificado. Os dados obtidos serão utilizados apenas para fins de pesquisa e serão mantidos por pelo menos cinco anos na sala 123 do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rua Ramiro Barcelos, 2600.

O pesquisador responsável por este projeto é o Prof. Dr. William Barbosa Gomes do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rua Ramiro Barcelos, 2600 – sala 123, Porto Alegre – RS, Telefone: 3308-5303. Contatos para maiores esclarecimentos acerca da pesquisa podem ser feitos por este número, com Marcos Janzen (mestrando), ou pelo e-mail: marcosjanzen@gmail.com. O endereço do Comitê de Ética em Pesquisa que avaliou este projeto é Rua Ramiro Barcelos, 2600. O telefone para contato é 33085066 (seg. à sexta, das 8h às 14h) e o e-mail é cep-psico@ufrgs.br.

Pelo presente Termo de Consentimento Livre e Esclarecido declaro que fui informado(a) dos procedimentos e objetivos desta pesquisa, bem como da liberdade de retirar meu consentimento a qualquer momento, sem penalização ou prejuízo algum.

Nome completo: _____

Assinatura: _____

Assinatura do mestrando: _____

Data: _____

Anexo C

Entrevistas

Entrevista 1 – Nicole

E – Desde quando você é envolvida com dança de salão?

F1 – Dança de salão faz um ano e meio.

E – O que a levou a ter interesse em dança de salão?

F1 – Na realidade eu sempre dancei desde pequena, aí passei por ballet não gostei, passei por jazz, gostei mas não muito, aí na adolescência comecei a sair em festinhas e dançar pagode e daí meio que me achei, só que eu sentia que queria aprender outras coisas, outros ritmos, e até que surgiu a oportunidade de virar bolsista e conseguir aprender mais sobre dança de salão.

E – O que é essa categoria “bolsista”?

F1 – Eu faço todas as aulas da escola, auxilio os alunos e, conseqüentemente, posso estudar mais sobre dança de salão.

E – Quando que você começou a fazer aulas?

F1 – No ano passado, em 2011.

E – Lembra do mês?

F1 – Março? Abril, por aí. Sei lá.

E – Como é que foram as aulas no início?

F1 – Bem difícil assim, porque a gente entrou em turmas tanto iniciantes quanto mais avançadas, então muita coisa eu não sabia fazer e tinha que correr atrás do prejuízo. Então foi bem difícil no início.

E – Como é que você foi aprendendo a dançar?

F1 – Como é que eu fui aprendendo? (risos) Sofrendo (risos). Sei lá, indo nas aulas, buscando as coisas, sendo corrigida.

E – Sofrendo como?

F1 – De fazer as coisas que eu jamais tinha feito e olhando pro lado e tentando repetir e, enfim. Porque nem sempre tinha um professor pra te ensinar.

E – A partir de cópias dos outros, então?

F1 – Sim. Também.

E – Também. O que mais, além disso?

F1 – (risos) Daí com o professor auxiliando, eu tentando buscar alguma coisa.

E – Como é que você aprende um passo na dança?

F1 – Como eu aprendo? Olhando. Bastante olhando.

E – Olhando. Então você primeiro olha...

F1 – Assimilo e depois eu tento reproduzir.

E – Como é que é essa assimilação?

F1 – Não sei como acontece, a minha aprendizagem sempre foi muito visual, então eu olho repetidas vezes até eu transformar isso pra uma atividade motora, não sei.

E – Como é que você tem certeza que um determinado passo faz parte do seu repertório?

F1 – Quando eu faço ele sem pensar.

E – Como esse passo se torna automático?

F1 – Ah, não sei. É com o tempo. Não tem algo que faça ele ser automático. Eu vou notando que aos poucos eu não vou mais refletindo, pensando pra fazer. Faço normal.

E – Simplesmente funciona, digamos assim?

F1 – É.

E – Dançar é prazeroso pra você?

F1 – Muito.

E – Caso sim, o seu caso, quando foi que você começou a sentir prazer na dança?

F1 – Desde sempre, eu acho. Sempre foi uma atividade que me deu prazer. Música e dança.

E – Quando foi que percebeu que você estava mais livre na dança? Que tinha o domínio pra dançar?

F1 – Ainda não acho que eu tenho o domínio (risos). Não, em alguns eu me sinto mais segura, assim, mas por outras coisas que não pelo repertório, assim, é mais pela espera, por saber mais ou menos aonde eu tenho que ir, de acordo com que o cavalheiro me pede.

E – Então foi a partir dessas coisas como a espera e as coisas que o cavalheiro lhe pede que você sentiu essa mudança pra uma dança mais segura?

F1 – É.

E – Daria pra dizer que essa dança mais segura é uma dança mais livre?

F1 – Ah, sim, com certeza.

E – Como é que você descreve esse prazer na dança?

F1 – Como que eu descrevo? Nossa, nunca pensei sobre isso! Não sei, é pelo prazer mesmo assim de sentir, sei lá, o teu corpo agindo de acordo com a música e com o que a pessoa te pede. Essa relação, assim. Acho que é isso. É por que tu sai da realidade, assim, do normal. É um outro plano, assim. Acho que é isso.

E - Então tá ok.

F1 – (risos)

E – Muito obrigado.

F1 – Muito obrigada.

Entrevista 2 - Camille

E – Desde quando que você é envolvida com dança de salão?

F2 – Ih, desde junho deste ano (2012), junho de 2002, 2012.

E – 2012

F2 – 2012

E – Desde quando que você é envolvida com dança?

F2 – Com dança? Desde os quatro anos de idade, tem aí 27 anos (risos).

E – E o que a levou a ter interesse em dança de salão?

F2 – Ai, eu sempre achei bonito dança de salão, sempre achei uma técnica bonita e sempre

quis fazer, só que nunca tinha tido oportunidade de organização para fazer. E aí agora consegui e acabei optando.

E – Foi então pela beleza que atraiu você?

F2 – Pela técnica também, pela beleza, pela técnica, por esse convívio, que é também convívio social, pelo conhecer pessoas novas, poder sair, dançar.

E – Uhum, quando que você começou a fazer aulas?

F2 – De dança de salão? Em junho desse ano, tem cinco meses.

E – E como é que foram as aulas no início?

F2 – (risos) Ai, a impressão que eu tinha no início é que como eu entrei na turma de intermediário, eu não tinha nenhum repertório, não sabia nenhum código, então eu ficava tentando adivinhar o que eu devia fazer. Aí eram essas foram os dois primeiros meses meio tensos de tentar descobrir o que é que e correr atrás da máquina para acompanhar.

E – Aham, e como é que você foi aprendendo a dançar?

F2 – A dança de salão especificamente?

E – Sim

F2 – Hm, deixo ver. Ah, através da aula, da observação. Deixo ver, o treinamento, o treinar na aula, nos bailes, eu acho que é isso né? A percepção de ficar compreendendo, gravar o que a pessoa faz, tentar absorver aquilo e reproduzir.

E – Uhum, isso cai um pouquinho na minha próxima pergunta até: Como é que você aprende um passo novo na dança?

F2 – Hm, deixo ver as etapas, deixo pensar num passo novo. Eu acho, a primeira percepção que eu tenho é como eu tenho isso de dançar ballet faz muito tempo a gente muito no começo a gente desenvolve isso de aprender pela observação, primeira coisa que a gente aprende.

E – Uhum

F2 – É observar o que a pessoa faz e tentar reproduzir, obviamente que depois ouvindo toda a explicação de por onde sai o passo, como é a condução, aí a gente vai aprimorando, mas acho que o primeiro contato, a primeira forma de aprender é de reproduzir alguma coisa que eu vi. Acho que é isto. Respondi direitinho?(risos)

E – Respondeu, respondeu. Como é que você tem certeza que um determinado passo faz parte do seu repertório?

F2 – Eu acho que quando a execução é natural. Eu acho que é isso, porque pelo menos é o passo já está ali, não preciso pensar, não preciso me preocupar muito, eu acho que o corpo já entende automaticamente e faz, executa.

E – Então é quando sai, digamos, o passo sai automaticamente?

F2 – É eu acho que assim consigo pelo menos achar que tem domínio no passo.

E – Aham, como é este “ser automático”?

F2 – Bom, quando eu não sei(risos), eu fico atenta com o olho arregalado, tentando entender o que a pessoa vai me indicar para fazer, né? Eu acho que eu não consigo me divertir também, e aí o passo quando começa a ficar automaticamente eu não tenho essa preocupação, essa ansiedade de ficar olhando, observando qualquer sinal da pessoa que está dançando comigo pra que ela me indique o que eu tenho que fazer. Eu mais ou menos já entendo sem precisar prestar tanta atenção que ela vai me levar para determinado lugar e aí eu faço.

E – Entendi, entendi. E como é que o processo do passo se tornar automático?

F2 – Ah, eu acho que a repetição, não sei se é por isso se alguma coisa da dança do ballet, que a gente automatiza repetindo e aí vai indo, primeiro agente se preocupa com, no ballet eu faço assim né, se preocupa com a postura, com o abdômen preso, com a execução, com a ponta do pé, com o braço, com a cabeça e aí a medida que a gente vai desligando essas conexões isso vai se tornando automático e vai fazendo.

E – Uhum. Dançar é prazeroso pra você?

F2 – Dança de salão é (risos).

E – Quando foi que você começou a sentir prazer na dança de salão?

F2 – Ah, eu acho que desde o primeiro dia, é um desafio e é divertido. Até mesmo que seja que a gente erre é divertido, não vejo, pra mim não é de nenhuma forma uma atividade chata estressante, cansativa, pra mim é um prazer.

E – Uhum, quando foi que você percebeu que estava mais livre na dança, que tinha digamos um domínio para dançar?

F2 – Especificamente um tempo?

E – Ou o que estava acontecendo durante esse período, qual foi essa mudança de uma coisa mais presa para algo mais livre?

F2 – Eu acho que quando vai tendo o domínio do passo vai ficando mais livre a dança, tu vai podendo sentir, ouvir a música, se sentir mais a vontade com a pessoa que tu está dançando, e também se torna mais livre à medida que você conhece os amigos e o círculo de pessoas com quem tu está dançando, né? Eu acho que é, é, acho que foi aí que ficou mais livre, mas de tempo assim precisamente, sei lá, uns... mas as vezes acontece também de tu estar fica um tempo sem praticar e aí volta a ter aquela dificuldade inicial, mas um tempo bem menor, né? Até se ambientar um tempinho. Volta a ter aquele problema básico de não entender, de não compreender, o corpo não se organizar, mas é mais fácil pra retomar.

E – Aham, e como é que você descreve esse prazer da dança?

F2 – Hm, eu acho que porque eu faço atividade física há muito tempo, danço, eu acho que acaba que é meio um vício até de liberação de endorfina, e eu noto agora que esse mês eu fiquei parada eu noto que muda totalmente o hábito, a vida da gente, esse prazer, essa satisfação mesmo, de estar de bem estar, porque a gente vai lá dança, tem né, consegue ficar feliz, tem esse bem estar de tu estar fazendo uma atividade física, estar fazendo alguma coisa que tu gosta, e isso é ótimo. Deixo ver, que mais... Qual foi a pergunta exatamente?

E – Como é que você descreve esse prazer da dança?

F2 – O prazer da dança. Ai, eu acho que, assim, é bem estar... eu não sei explicar o prazer da dança. Hm, que difícil, ai meu Deus, vamos ver. Ai, eu achei quando a gente faz alguma coisa, faço alguma coisa que eu gosto, primeiramente, acho que faço de uma forma que me diverte, hm, a cobrança, mas é que é diferente, a dança de salão não tem uma cobrança né, tão rígida, como o ballet, por exemplo, então isso, não sei.

E – Deixo reformular a pergunta, quais elementos contribuem para o prazer na dança de salão?

F2 – Aí eu acho que essa liberdade, que o ballet não tem, que a dança de salão tem, de respeitar o tempo de cada um, isso é uma coisa que contribui, o convívio, mais relaxado, também, menos militar (risos). Não sei, acho que o convívio, de bater, apesar de ser uma aula a gente bate papo, a gente conversa, se diverte, vira um grupo de amigos.

E – Uhum

F2 – É prazeroso, é um dos pontos legais que são importantes.

E – Como é que ocorre a improvisação na dança de salão?

F2 – Hm meu Deus, não sei ainda (risos), por que eu acho que eu não improviso. Vamos ver. Improvisação, ai eu acho. Não sei, pra mim improvisação é uma coisa que eu não sei fazer e eu acho que o que eu improviso é pelo fato de não entender pelo fato de não

entender o que pessoa quer que eu faça e aí eu mais ou menos ‘ah, deve ser tal coisa’ e aí eu acho que improviso dessa forma, de acho, achar que entendi e executar. Mas de livremente improvisar eu ainda não tive experiência nenhuma, e acho que também não ia, acho que me falta repertório pra poder improvisar.

E – Uhum. E a última pergunta.

F2 – Que rápido, acho que eu falei pouco (risos).

E – Não, você falou bem, você falou bem. Quais as diferenças na aprendizagem para homens e mulheres?

F2 – Aiai, deixo ver. Pro homem eu acho que é mais complicado, mais difícil. Não sei se de forma geral os homens tem mais dificuldade de aprendizagem de dança, por ficarem sei lá, achar que se soltar é uma coisa que vai interferir, aqui no sul também tem essas coisas de se soltar, de dançar, isso interfere na masculinidade e se tu ver é difícil, é mais difícil o homem procurar a dança de salão do que a mulher, né? E aí que eu acho que essa dificuldade de conhecer o corpo, porque a mulher é mais solta, a gente sai mais pra dançar, a gente se permite, se mexer com mais facilidade, o homem não. Eu acho que essa dificuldade de se movimentar, de se permitir experimentar o movimento e de aprender a conduzir. Conhecer o próprio corpo e aprender a conduzir, utilizar ele pra conduzir outra pessoa. E a mulher acho que tem essa facilidade também tem uma dificuldade de aprender a compreender e esperar mas a gente fica mais nessa posição secundária de esperar, né, eu acho que a mulher tem uma certa vantagem (risos) na dança de salão. É, acho que é isto.

Entrevista 3 - Sofia

E – Desde quando você é envolvida com dança?

F3 – Com dança em geral? Desde 98, que eu comecei a dançar, eu estava na escola ainda, aí comecei como bailarina, aí em 2004 eu comecei a dar aula e dou aula desde então.

E – Bailarina de ballet?

F3 – Jazz, contemporâneo, folclore. Aí a dança de salão eu comecei a trabalhar em 2010.

E – E o que a levou em ter interesse em dança de salão?

F3 – Na verdade eu comecei com dança de salão mais como um hobby, por que eu, enfim, na época namorava um menino que queria fazer, e aí eu sempre achei interessante, era uma daquelas coisas que eu sempre quis fazer, e nunca tinha tempo, e aí ele acabou me incentivando, a gente começou a fazer, uma vez por semana, naquelas aulas de casais e tudo mais, e aí como eu já trabalho na área, eu peguei mais gosto ainda do que só pelo hobby.

E – E como é que foram as aulas no início?

F3 – Assim, pra mim foi tranquilo porque eu acho que como eu trabalho muito com jazz e contemporâneo eu acho que eu, o meu repertório motor já está muito acostumado com movimentos mais complexos e eu vejo a dança de salão na parte individual assim de aprendizado, pra mim eu achei tranquilo por causa disso, eu estou muito acostumada a fazer curso, a fazer workshop, então eu acho que eu tenho uma facilidade de conseguir adquirir novos movimentos muito mais rápido assim, daí na dança de salão eu não senti essa dificuldade.

E – Isso responde um pouquinho mas nem tanto assim a minha próxima pergunta. Como é que você foi aprendendo a dançar?

F3 – Desde o início? Ou dança de salão?

E – Dança de salão.

F3 – Como é que eu fui aprendendo a dançar... Ahm, é assim eu lembro nas...

E – Deixo fazer uma outra pergunta, como é que você aprende um passo na dança de salão?

F3 – Tá, eu particularmente assim. Assim, como eu já trabalho com aprender passos há muito tempo eu não sei se eu vou nem saber te explicar isso exatamente, porque hm, quando mais eu trabalho mais facilidade eu tenho de captar assim. Então eu sinto que o meu aprendizado eu vou olhar uma duas vezes como o passo se faz e eu vou basicamente fazer ele e depois eu vou tentar limpar a técnica, e tudo mais. Mas a parte motora é razoavelmente fácil. Tanto que quando eu comecei a fazer aula de dança de salão eu aprendia o lado da dama e no final da aula de brincadeira fazia eu e uma amiga junto, e aí de brincadeira eu tentava fazer o lado do cavalheiro, e aí os guris que faziam com a gente ficavam meio brabos que eu conseguia assimilar muito mais rápido do que eles. Então eu acho que na arte mecânica eu consigo visualizar e fazer muito rápido, aí claro, que quando entra o par e tudo mais entra mais um monte de outras relações assim, a conexão, a condução e tudo mais. Mas, a princípio, eu vejo que se eu vejo o passo eu vejo uma duas vezes eu já consigo fazer encaixar e aí a partir da repetição mecânica eu vou entendendo como é que funciona os outros mecanismo assim, de sensação e tudo mais.

E – Como é que você tem certeza que um determinado passo faz parte do seu repertório?

F3 – Quando eu vejo que na prática eu consigo executar ele mais organicamente. Eu não me sinto tendo que pensar, não me sinto travada, quando eu vejo daqui a pouco ele sai. Ahm, Algumas vezes tem alguns passos que, ainda mais no início assim, eu tinha alguns pré-conceitos com alguns passos que eu achava que eu não sabia, então toda vez que eu via eles chegando eu pensava ‘ai meu Deus agora é isso, agora é isso’, sabe? Que nem o Romário, eu tinha um sério problema com o Romário. Aí toda vez que eu via que tá ‘agora é Romário, agora é Romário, vai ser Romário, vou ter que fazer Romário’ e eu vi que ele ficou automático quando daqui a pouco eu já tava dentro dele e conseguia até improvisar de repente, sabe? Então eu acho que pra mim eu tenho como um passo adquirido meu assim. Que eu consigo fazer ele sem (...), com tranquilidade né?

E – Então esse passo se torna automático quando você faz ele com tranquilidade e digamos assim, até sobra espaço para enfeitar, por exemplo.

F3 – Sim, sim, pra adorno, pra (...) sim com certeza. E tem uns assim, que até hoje por far (...) eu acho que isso vem muito com a prática, quanto mais eu vou praticar mais vai se tornar orgânico e próprio do meu corpo isso. Então tem alguns passo que eu tenho certeza que eu não faço melhor porque eu não pratico mais, então eu considero um passo meu quando eu já estou acostumado com ele, quando eu já sei onde começa, onde pode terminar, eu já tenho algumas possibilidades do que pode ser feito e aí em cima disso eu consigo brincar nele, sabe?

E – Dançar é prazeroso pra você?

F3 – É.

E – Caso sim, o seu caso, quando foi que você começou a sentir prazer na dança de salão

F3 – Eu acho que não tem um começo, eu acho que tem vários. Pelo jazz eu consegui sentir prazer quando eu domino aquilo que eu to fazendo. Aí depois que eu passo da parte mecânica, pra assimilação, pra compreensão, pra conseguir dar expressão daí eu consigo ter prazer naquilo. Na dança de salão eu vejo mais ou menos isso também, só que como no caso os passos são repetidos com mais frequência do que coreografias novas, vamos dizer, eu quando já assimilo mais a dança eu consigo ter prazer dançando ela. Aí assim, eu vejo muito pela salsa, a salsa foi um dos últimos ritmos que eu estou aprendendo, que estou considerando próprios meus, e que eu consigo dançar tranquila então as vezes eu ia em baile, dançava samba feliz, dançava forró feliz e dançava salsa querendo me matar porque eu sabia que eu não sabia aquilo. Então não era prazeroso. Eu dançava eu respondia mas aquilo era uma angústia para mim. Daí eu comecei a fazer muito mais aula de salsa pra entrar no meu corpo

pra eu conseguir entender como funciona e aí a partir disso eu vejo que já consigo aproveitar dançando uma salsa assim.

E – Você já está em certo sentido, mas livre, né?

F3 – É, é.

E – Como que acontece essa mudança para uma dança mais livre?

F3 – Pois é, pra mim são alguns processos assim, como eu trabalho muito com dança livre, eu acho que de repente eu tinha que conseguir assimilar salsa mais fácil do que eu assimilei. Mas eu sinto que, assim, no início, quando eu fazia aula de salsa pra mim não fazia sentido fazer shine por que não estava no meu corpo ainda, não via um porquê e todo shine que eu fazia eu achava que não tinha a ver porque eu mais imitava do que encontrava o meu movimento naquilo assim. Mas depois que eu fui tomando conhecimento do ritmo, da dança, do que pode ser feito eu comecei a encontrar movimentos que tenham a ver comigo e aí eu me sinto muito tranquila de dançar mais solta assim.

E - São movimentos que seriam consoantes com você, no caso.

F3 – Isso, isso. E aí eu acho que vem muito do se sentir confortável também, porque as vezes a gente pega muitos espelhos assim, pessoas que a gente quer se espelhar e aí a gente não consegue se colocar na própria dança, né? E aí eu sinto que na salsa eu comecei a gostar quando eu comecei a achar sentido naquilo pro meu corpo e não só imitar o que eu via, porque daí não era orgânico pra mim, chegava a ser engraçado fazer aquilo porque não tinha sentido né?

E – Sim, sei bem como é que é.

F3 – (risos)

E – Como é que você descreve o prazer da dança?

F3 – Nossa... Como é que eu descrevo o prazer da dança? Ah, pra mim é uma sensação de realização assim. Como eu trabalho com dança em vários formatos eu sinto vários tipos de prazeres assim. Eu sinto, enfim, vem desde de trabalhar com isso, trabalhar como professor e ter o reconhecimento de ver alunos, de ver um progresso teu como professora, eu sinto um prazer de dançar no palco, porque pra mim, quem trabalha com dança, ainda mais sendo professor, parte do princípio que tu já trabalha numa sala que tem um monte de espelhos, então eu já acho que mexe muito com o ego assim, não tem como dizer que não e se a pessoa começa, enfim, sendo mais tímida e tudo mais, eu acho que trabalha muito com

isso de bem estar, de ego, de se fazer bem. Então, pra mim estar no palco é maravilhoso, ganhar aplausos é maravilhoso, se ver dançando bem é muito bom. E aí na dança de salão eu acho que a troca entre cavalheiro e dama é um prazer diferente e muito bom também. Eu acho que encaro muito como um carinho assim, e como respeito e como hoje em dia as vezes falta, sabe? Então as vezes eu vejo a dança de salão por um lado muito poético assim de dama, de cavalheiro, de troca de atenção, de pergunta e resposta e tudo mais. E aí, nossa, o prazer quanto a isso eu acho que é sensacional assim. Respondido? (risos)

E – Respondido, respondido, muito bem respondido. Como é que ocorre a improvisação na dança de salão?

F3 – Ahm, eu acho que pra dama eu vejo que consigo improvisar melhor à medida que eu comecei a aprender a conduzir. Porque eu comecei, porque eu vejo o improviso da dama como ela saber o espaço para ela se colocar. Porque nem todo cavalheiro vai dar esse espaço e nem toda dama vai perceber que existe esse espaço. Então eu comecei a achar mais fácil improvisar na hora que eu comecei e ver o lado do cavalheiro assim, ver mais ou menos como se pensa, o lado lógico da coisa, as possibilidades que tem, e pra dama eu acho que por um lado é muito mais fácil, como ela está sendo conduzida, as vezes eu acho que ela consegue prestar mais atenção na música do que o cavalheiro que está preocupado com repertório. Então eu acho que o improviso da dama tem que estar ligada, tem que saber prestar atenção, tem que, por que as vezes tem espaço pra improvisar, mas eu acho que a música não pede, eu acho que também depende desse, de muita atenção assim, eu vejo o improviso como um passo muito adiante na dança de salão, não é uma coisa eu acho que se ensine, por mais que tu diga ‘ó tu tem essas variações, tu pode improvisar’ por mais que a pessoa saiba ela não vai improvisar se ela não tiver um conhecimento acho que intermediário sobre aquilo assim. Até porque muitas vezes tu vai tentar ensinar improviso pra gente mais iniciante o improviso não vai ser improviso, vai ser passo básico, então acho que tem que cuidar muito disso e tem que expandir muito (risos) se livrar de alguns preconceitos pra isso.

E – E aí acaba até caindo na minha última pergunta também, quais as diferenças na aprendizagem para homens e mulheres?

F3 – Nossa, muita. Muita. E eu noto em mim uma aprendizagem para os dois lados assim. Eu acho que parte de um princípio, eu acho o momento de aprendizagem de passo muito mais difícil para o cavalheiro. Claro que tem passos que são complexos para a dama, mas na minha concepção se a dama souber fazer aquilo, enfim, o cavalheiro vai conduzir e ela vai fazer aquilo. Para ele vai ter que saber fazer o passo dele, ele vai ter que saber conduzir,

ele vai ter que ouvir a música, ver se fecha, tem muito mais itens relacionados. No entanto, eu acho que a dama tem que ter um elemento que também não é fácil que é o saber se entregar e prestar atenção pra isso. Porque eu vejo muitas damas que sabem fazer o passo e aí o cavalheiro começa a conduzir e ela sai automaticamente fazendo. Então eu acho que o aprendizado da dama o passo ela vai acabar aprendendo mais rápido e de repente vai executar ele com mais facilidade nas primeiras aulas mas eu acho que ela tem que cuidar muito cuidado em prestar atenção em ser sensível, coisa que muitas vezes em aula eu vejo que não é uma coisa tão expostamente falada assim. São algumas teclas que pro cavalheiro é batido, tem que prestar atenção, tem que conduzir direito, tem que saber o passo, e a dama tem que saber o passo. E as vezes eu sinto que falta algum, tipo, acalmem (risos), prestem atenção para serem conduzidas. Então, eu acho que num primeiro momento é mais fácil, mas num segundo momento é mais difícil, eu acho que o cavalheiro é o contrário, porque depois que ele consegue aprender o passo e a conduzir a parte da execução fica muito mais fácil porque ele vai ter dominado aquilo né?

E – Uhum.

F3 – É isso (risos).

Entrevista 4 - Milene

E – Desde quando você é envolvida com dança?

F4 – Desde os oito anos de idade, quando minha mãe me colocou numa aula de ballet, e desde lá eu sou envolvida com dança, passando por diversos estágios né? Faculdade de dança, o ballet, e depois a dança de salão, mas desde os oito anos.

E – Faz um bom tempo então.

F4 – Faz. (risos) Bom, esse ano faz 20 anos. Que eu sou envolvida com a dança de alguma forma.

E – E desde quando envolvida com a dança de salão, em específico?

F4 – Dança de salão? Desde 2003, que foi quando eu fui fazer um estágio da faculdade, era um estágio de observação em que eu tinha que observar alguma dança que não fosse a minha, e eu era do ballet clássico, então eu optei pela dança de salão, fiz um estágio de observação e aí já depois entrei como bolsista na escola, ainda era centro de dança Jaime Aroxa, nem era uma Oito Tempos ainda, e eu entrei lá e fiquei, fiz toda a formação minha.

E – O que a levou a ter interesse na dança de salão? Além da obrigatoriedade?

F4 – É na verdade o que me fez optar pelo estágio na dança de salão foi uma aula que o

Jaime, o Jaime Aroxa, fez na faculdade, quando eles foram abrir um centro de dança Jaime Aroxa em Curitiba eles foram dar uma aula pro pessoal da faculdade. E eu fiquei encantada, porque o Jaime tem toda aquela, aquele discurso, e aí ele fez uma aula de Salsa e eu fiquei encantada com aquilo. Eu acho que eu estava fugindo um pouco desse lado tão técnico do ballet clássico, né? E aquilo é tão lúdico pra mim que me encantou. Quando eu fui pro estágio eu vi que tinha a parte lúdica mas tinha a parte da disciplina, que era o que eu gostava dessa formação, então acho que foi isso que me encantou assim, é, e justamente o fato de pensar em ter uma formação, de chegar a algum lugar, isso me agradou. Por isso que eu resolvi investir na dança de salão mesmo.

E – Quando que você começou a fazer aulas?

F4 – Foi logo depois que eu terminei o estágio, que o estágio já tinha que ficar observando mesmo, e aí eu lembro até hoje assim, foi no dia 6 de novembro foi a audição de 2003, porque eu fiquei sabendo, né, que ia ter audição, eu fiz, era uma sexta-feira, e aí no sábado veio a resposta que eu tinha passado, na segunda feira eu já estava lá. Naquela época bolsista ia de segunda até sábado, fazia todas as aulas, então aí começou a rotina de aula.

E – E como é que eram as aulas no início?

F4 – Ah, eram bem desafiantes, principalmente pra mim que sou bailarina, né? Que vim do ballet que é o fato que muitas mulheres reclamam que é o negócio da condução né? Se deixar levar, aquilo pra mim era muito diferente. Mas era desafiador, que assim, eu gosto das musicas e tal, sempre gostei bastante de samba, me agradava bastante, e conhecer. Foi um universo novo pra mim. Então as aulas eram bem desafiadoras assim, tanto que como precisava de pessoas eu ia tanto para as aulas dos iniciantes como também fui para aulas mais avançadas, mesmo sem saber muito, então pra mim foi bem desafiador. Acho que no começo o samba mais desafiador, também tem algo da bailarina ter elevação da meia ponta, de ser algo bem etéreo, e o samba principalmente a sola é bem chão, né? Então eu tinha essa dificuldade assim, eu lembro dos professores falando assim põe o pé no chão, então acho que foi, mas foi foi uma delícia assim começar. Eu gosto de pensar, tenho até saudade dessa época, de aprender né?

E – E como é que você foi aprendendo a dançar?

F4 – É eu acredito que com esse processo do bolsista é meio que uma imersão né: Você vai aprendendo nas aulas, eu tava numa época em que muitas pessoas queriam aprender também, então tinha um grupinho que estava com vontade de aprender então além disso então

a gente se reunia e treinava. E eu acredito também pelo fato de logo começar com as coreografias. Então eu logo comecei a dançar, já com o Cristóvão, então eu precisei meio que acelerar esse processo. Querendo ou não você aprende também pela coreografia. É um outro sistema, né? Mas você aprende bastante. Eu acho que isso me fez acelerar assim. Eu fui aprendendo por esses três assim, a aula, esse treino paralelo e os ensaios também, isso me fez acelerar bastante o processo. E essa imersão, imagina, de segunda a sexta, praticamente 4 horas por dia, é uma imersãozinha que te ajuda muito mais do que você ir uma ou duas vezes por semana.

E – Sim, com certeza, com certeza. Como é que você aprende um passo na dança?

F4 – Como é que eu aprendo um passo na dança? Bom eu acho que foi falar mais por mim assim. Eu acredito que eu até tento observar isso nos alunos assim, alguns são mais auditivos, outros são mais cinestésicos. Eu aprendo muito pelo olhar. Eu acho que isso tem a ver um pouco com o ballet. Né o ballet a professora mostra e você tem que estar muito atenta, eu decoro muito rápido. Então eu sou mais pela observação mesmo, eu tenho que observar a pessoa fazendo muito mais do que ela falando. Né? Então eu acho que a minha parte auditiva não é das melhores assim. Mas a minha parte de observação é boa. Eu acredito que eu aprendo muito assim. Eu olhe, faça no meu corpo e aí as coisas vão funcionando né? Que acaba tendo um pouco dos três na aula de dança, mas tem professores que acabam levando mais pra um lado do que para o outro. Mas eu aprendo bastante por observação.

E – E como é que você tem certeza que um determinado passo faz parte do seu repertório?

F4 – Quando eu faço ele sem pensar, quando ele começa a se tornar automático para mim, né?

E – E como é que ele se torna automático?

F4 – Eu acredito que, por exemplo, quando eu ainda está passando pelo meu cognitivo, claro que toda informação vai passar por esse cognitivo, não tem jeito. Mas enquanto eu estou tendo de pensar, por exemplo, quando eu quero transformar e eu ainda tenho que pensar nessa transformação para mim ainda não está inserido no meu corpo, ele ainda não está algo natural. Quando eu já consigo fazer isso, por exemplo, eu sempre dou esse exemplo, fazer um passo básico falando é porque você já ta conseguindo dominar aquela habilidade para fazer outra, então eu acredito assim, quando eu consigo fazer aquela habilidade, transformá-la ou fazer outra coisa ao mesmo tempo, eu acredito que aquilo já está

inserido no meu corpo. Então, eu acredito que é por isso assim. Quando já passou pelo meu cognitivo, e agora tá no sensorial, digamos assim. Sei lá se está certa essa palavra. Mas eu acredito nisso, quando sai, simplesmente eu consigo executar e justamente isso, quando eu quero usar isso de alguma outra forma, e aí eu já consigo, pra mim já está dominada a figura.

E – Ele já sai de sozinho, em certo sentido.

F4 – Já sai sozinho, já consigo modificar. Por exemplo, se é um passo que, sei lá, vai para uma direção, e eu já consigo modificar esse passo em outra direção, meio que no instintivo, né? É porque eu já estou dominando, eu já consigo pensar ele de outras formas, já consigo olhar ele de outra maneira, quando ele ainda não tá dominado, agente precisa do espaço, eu preciso estar naquele ambiente, virado praquela direção.

E – Ele fica mais travadinho assim

F4 – Eu não consigo pensar ele de uma outra forma ainda. Eu não consigo pensar ele ao inverso ou pra outra direção ou em outro sentido, em outro nível, eu não consigo pensar. E quando ele já está no corpo assim eu já consigo ter esse domínio de pensá-lo de outra forma.

E – Entendi. Dançar é prazeroso para você?

F4 – Muito.

E – Quando é que você começou a sentir prazer na dança?

F4 – Eu acho que são prazeres diferentes. Porque, como falei, eu tenho saudades que eu comecei a dançar, eu acho que esse é um prazer de desafio, de estar aprendendo alguma coisa nova, de se desafiar mesmo, de você conseguir avançar. Ah, então acho que é o prazer do aluno aprendendo algo. E hoje em dia tem um prazer eu acho que é o prazer do professor, de ver o seu aluno, de ver realizações, progressos diversos no aluno. As vezes não são progressos nem da dança especificamente, mas é progresso de toda uma parte, sei lá, emocional, social do aluno. Então acredito que são prazeres diferentes, prazer enquanto aluno que está aprendendo, prazer enquanto a pessoa que está dançando, eu acredito que um pouco o palco traz um pouco isso, eu acho o negócio do ego, de você fazer aquilo para outra pessoa, mesmo que você esteja dançando para si, uma outra pessoa está assistindo né? E a gente é motivado a isso, depois que você sai de uma apresentação você tem aquela coisa do ego, de isto está bom ou não está bom. Então acho que são prazeres diferentes. Mas acho que eu sempre senti prazer, desde a primeira observação no estágio, né, um prazer diferente, de ter contato com essa realidade nova, de estar aprendendo, depois de passar por esse processo de poder ensinar, ver o resultado no aluno, são prazeres diferentes. Mas eu nunca, graças a Deus,

deixei de sentir prazer com a dança. Nem ela se tornando meu trabalho. Porque antes não era, era um hobby. E aí tem, um hobby está muito relacionado com lazer, com prazer, mas eu acho que o profissional é um outro tipo de prazer, é uma outra realização. Mas eu nunca deixei, graças a Deus, de sentir prazer na dança.

E – E dançando mesmo, como que você descreveria esse prazer?

F4 – (suspiro) Eu acho que quando a gente, dançando de coreografia ou dançando de...

E – A segunda opção, por exemplo.

F4 – Quando eu estou dançando com uma pessoa, eu acho que a dança a dois ela tem muito isso assim, ela é o prazer de estar com a outra pessoa, né? Eu acho que é uma troca de energia, passa pelo outro. As vezes não está nem envolvido com o passo, eu sinto muito como dama, como mulher, que a mulher não está relacionada ao passo, ela não pensa muito nisso, ela tem aquela sensação se foi bom ou não foi. Então acredito que isso tem muito a ver com o abraço, com a segurança que o rapaz dá, e o fato de estar a dois mesmo, eu acho que esse é o prazer que eu sinto no a dois assim, né? Na hora que eu danço eu sinto isso, é como se agente, sei lá, de alguma forma, se desligasse, é um pouco sei lá, se essa palavra, é um pouco imaterial assim, você desliga desse mundo do dia a dia e vive talvez o que aquela música está pedindo, aquele momento, ou aquela pessoa, então isso que é o bacana também. Você tem prazer em cada música, com cada pessoa, então acho que são, não dá pra enjoar né? Da dança assim, eu sinto isso, é uma, acho que é um desafio sem fim assim. De você, ‘ai eu vou dançar com essa pessoa’, ‘como é que vai ser?’, ‘que música é essa que está tocando?’, como é que vai ser o toque com essa pessoa, isso que é o, eu sinto muito prazer de dançar assim, acho que talvez até nesse desafio, de perceber o outro. Dançar a dois tem, eu acho, tem o seu prazer de dançar sozinho, mas eu sou apaixonada pela dança a dois por causa disso, acho que são relações diferentes a cada dança.

E – Como é que aconteceu uma mudança para uma dança mais livre, na dança de salão assim, a partir de que momento que você se sentiu mais livre?

F4 – Eu acho que, falando como dama, eu acredito que a dama, e eu vou falar por mim, eu me sinto quando, eu acho que ela, a menina passa muito tempo tentando só responder ao estímulo do rapaz. E eu acredito que eu me senti mais livre quando eu podia, ele podia me pedir um caminho e eu determinava como eu ia fazer esse caminho, a partir do momento que eu consigo, mesmo enfeite ou a maneira com que eu vou fazer aquilo, quando eu consigo propor coisas também pro rapaz, quando eu peço um tempo pra mim, eu acredito que a partir desse momento é que eu senti a minha dança mais livre. Porque, querendo ou não, tem a

técnica, e a técnica se a gente não trabalha, ela acaba te deixando limitada. Mas eu acredito que você pode trabalhar a técnica de uma forma em que você se liberte, também eu acho que eu me senti mais livre, mais própria da minha dança quando eu comecei a passar por esse processo. Eu vinha de uma dança livre, e aí eu passei por um processo ‘não, tem que prestar atenção’, então antes eu só me sentia executando algo bem motor, cognitivo motor, e a partir de um certo momento eu já consegui dominar isso de uma maneira, que aí eu determinava, tá ele me pediu tal coisa, mas como eu, como isso vai ser feito vai ser por mim. Então quando eu conseguia sentir mais a música, executar, aí que eu realmente consegui me sentir mais livre na dança, e até com mais prazer também. Com certeza, isso está

E – Diretamente ligado

F4 – Claro, com certeza. Proque eu acho que a menina sente no começo esse prazer de dar certo, mas logo já não é suficiente. E graças a Deus que não é suficiente pra ninguém, nem pra menina nem pro rapaz, né? Então eles vão a busca de mais desafios assim. E aí que eu acho que vem esse domínio assim, esse estar solto para dançar. Acho que é isso. Essas perguntas cabeludas (risos).

E – Tem só mais duas

F4 – Não, está tranquilo, eu estou adorando.

E – Como é que ocorre a improvisação na dança de salão?

F4 – Esse é um processo, na minha, sei lá, na minha ideia, novo ainda pra dança de salão, assim. Porque eu acho que porque tem muita coisa envolvida, acredito que tem muito conceito envolvido de o rapaz estimular e a menina ter que responder. Durante, na época que a dança de salão foi criada não tinha nenhum questionamento de que isso seria diferente, né, era muito fácil colocar essa figura do homem dominante, e era realmente esse homem mais dominante. Hoje em dia não, hoje em dia é uma outra linguagem, e eu acredito que a dança de salão ela se abriu muito pra outras técnicas. Então quem faz ‘contato e improviso’ sabe que não tem uma pessoa que, não tem, esse estímulo pode vir dos dois a qualquer momento. Então eu acredito que a partir da abertura pra outras técnicas é que a dança de salão está começando a acontecer. É, nas outras danças é muito mais fácil, porque não tem uma pessoa que estimula, não tem uma pessoa que responde, e eu acho que a dança de salão aos pouco ela está se abrindo pra isso, mas eu acredito que de todas as modalidades de dança é a que mais vai ter trabalho, justamente por essa função dos dois. Mas eu acho que é a partir do momento que o casal consegue improvisar é que realmente ele tá, é que esse diálogo está acontecendo. Se você vê um casal bom dançando, você vê que é um diálogo o tempo inteiro, e não é só aquela

estímulo-resposta, estímulo-resposta. Tem muito improviso, sim. A gente fala assim ‘ah, mas a dança de salão’ do salão pro palco é uma diferença, a diferença é o improviso, é que aqui é improvisada e aqui não é. Mas a gente sabe que está tudo dentro de uma técnica. É improvisado, mas tem uma quantidade de figuras pra seguir, né? Então eu acredito que o improviso é espontâneo, ele pode ser espontâneo a partir do momento que o rapaz escolhe dentro da gama de figuras que ele tem, que ele vai fazer, que, claro, já é um improviso, né? Mas isso pode ainda ser mais trabalhado, a partir do momento em que se abre pra outras ideias. Então, acredito que o improviso ele surge a partir do momento em que o rapaz deixa de focar só na, o rapaz e a menina, deixam de focar só no repertório de figuras, e começam a pensar na dança como um todo. Essas figuras deixam de ser só aquela função, e agora começa a fazer parte de um momento onde envolve uma musicalidade. Então começa a improvisar e a modificar figuras a partir do momento que eu tenho que, ah, pegar uma música, então já começa a usar isso, a partir do momento em que eu quero um contato diferente, então a figura tem que se modificar. Eu acredito que o improviso ele entra na dança a partir disso, o domínio na técnica das figuras e quando ele começa a abrir pra outros campos, pra procurar um contato diferente, uma musicalidade diferente, possibilidades, outras possibilidades na dança. Acho que é isso.

E – Qual que é a diferença pra aprendizagem pros homens e pras mulheres?

F4 – (susto) Vamo lá. Bom, eu acredito que quando a gente envolve uma técnica, a gente meio que padroniza um pouco isso. Claro que homens e mulheres são pessoas totalmente diferentes, né? Eu acredito que a possibilidade das meninas de prestarem atenção em mais coisas e mais habilidades - comprovadamente, né? Não estou defendendo as meninas (risos). E o rapaz de ter essa algo de ser mais focado naquilo que ele está fazendo, eu acho que isso até às vezes um pouco que atrapalha, acho que se a mulher tivesse

E – O foco

F4 – É, não, é, e ou se ela tivesse nesse papel de comandar eu acho que ela até se daria um pouco melhor do que o rapaz, né? E ou se ela tivesse foco, ela conseguiria. Às vezes eu até preciso que ela esteja com mais foco, ela está pensando em milhões de coisas ao mesmo tempo, ela já decorou o passo, e tem diferença, sim. É, tem diferença entre homem e mulher, eu acredito que é aí que é o bacana de perceber isso, pra conseguir trabalhar de maneira diferente. É o que eu falei, acho que a técnica ela padroniza de uma maneira esse ensino, mas a gente sempre vai encontrar diferenças. Então talvez estimulá-los de uma maneira diferente, tanto o homem quanto a mulher, porque ela vai ter sempre essa, sei lá, multivisão, né? De estar fazendo milhões de coisas e prestando atenção em milhões de coisas ao mesmo tempo.

Ela está prestando atenção no passo dela, no passo dele, na música, na vizinha do lado. Ela tá pensando em milhões de coisas, e o rapaz está focando só naquilo. Então talvez o ensino tenha que ser diferenciado pra essas duas visões, né? E... eu ia falar alguma coisa, o que que era? Ah, e tem toda, eu acredito que tem toda essa parte também, como ele está em um estímulo, essa tomada de decisão, e ela na resposta de esperar. E muitas vezes, a mulher é melhor de tomada de decisão do que o rapaz. E ela, como a dança foi criada, é muito fácil de ela responder sem a opinião dela. Hoje em dia nossa sociedade é totalmente diferente, então a gente tem uma diferença incrível das mulheres daquela época pra essa, então hoje em dia é muito difícil de elas esperarem – ainda mais quando não vem um estímulo muito bom. Então tem diferença, sim. Essa diferença é grande. Só tem que saber trabalhar, dá pra trabalhar muito bem, mas... É isso.

E – Tá ok, muito obrigado.

F4 – De nada (risos).

Entrevista 5 - Ariela

E – Desde quando você é envolvida com dança de salão?

F5 – Desde 2007.

E – E o que a levou a ter interesse em dança de salão?

F5- Uma necessidade da academia que eu trabalhava. O professor tinha saído, eu dava aula de ginástica e aí solicitaram uma professora, e como eu já tinha passado por uma experiência por eu vir de uma outra área de dança, né? Eu subestimava a dança de salão, achava que a dança de salão era tipo barbada, então eu tinha passado por uma experiência tinha tido uma cadeira de dança na faculdade, meu professor tinha trabalhado teoricamente com dança de salão, assim, eu achava que aquilo era dança de salão e aí eu fui dar aula de dança de salão. Por uma necessidade do meu espaço de trabalho.

Lucas

E – E quando que você começou a fazer aulas de dança de salão?

F5 – No mesmo momento que eu comecei a dar aula, em 2007

E – E como é que foram essas aulas no início?

F5 – Bem boas, bem tranquilas, bem normais, assim, tipo eu, é, bem normal, eu fazia aula sábado uma vez por semana e quando eu tinha tempo.

E – E como é que você foi aprendendo a dançar?

F5 – Bah, como que eu fui aprendendo a dançar (risos), praticando, por cópia eu acho, copiando e enfim repetindo. Como meu professor era uma pessoa que me fazia pensar também sobre o que eu tava fazendo, né, era bem, assim, exigente com relação à execução do movimento, então foi por cópia como eu aprendi, né. Eu sempre, durante a minha trajetória, aprendi muito por cópia. Mas desta vez, por conta da minha maturidade, eu também envolvi a parte de reflexão, assim, eu já consegui raciocinar sobre o que eu fazia, né?

E – Uhum

F5 – Não só copiava mais, como acontecia durante a adolescência, né?

E – Como é que se aprende, então, um passo na dança de salão?

F5 – Como que se aprende?

E – É, como que você aprende um passo na dança de salão

F5 – Como que eu aprendo... por cópia, por imitação, né? E por sensação sinestésica. Minha, assim. Eu aprendo com que eu já tenho uma memória sinestésica por conta do cavalheiro, né? Como eu sou mulher, eu já tenho uma trajetória desenhada, assim. E pela e a imitação faz com que eu consiga ligar essas duas coisas.

E – Uhum. Tanto a sensação corporal quanto...

F5 - Tanto a sensação quanto...

E – A imitação.

F5 – A imitação do movimento.

E – Uhum. Como é que você tem certeza que eu determinado passo faz parte do seu repertório?

F5 – Quando eu consigo executar ele durante o improviso. Aí eu tenho certeza que ele está dentro do meu repertório. Quando eu to de cavalheira, né?

E – E quando vocês está de dama?

F5 – Quando eu consigo executar de forma orgânica o movimento, sem sem travar o cavalheiro, né? Sem titubear, ou sem puxar ele, assim, sem trancar o movimento, quando o movimento sai de forma mais fluida.

E – Como é que esse passo se torna esse, digamos, fluido, mas automático, mais orgânico?

F5 – Ah, quando, na verdade ele se torna mais orgânico pra mulher de duas formas, assim. É que eu não sei se falo em relação à mulher ou em relação ao homem, porque acho que é um pouco...

E – À respeito de você.

F5 – Ele se torna mais orgânico e mais fluido acho que duas formas, assim, primeiro quando tu sabe o caminho que tu tem que percorrer, é muito mais fácil, né? Porque tu cria essa organicidade, na verdade, né? Tu codifica aquele caminhozinho e acaba se tornando mais orgânico, né, faz sentido, faz mais sentido pra ti. E pra mulher se torna mais orgânico quando além de tu saber o caminho tu já tem toda uma estrutura corporal, organizada. Ele se torna orgânico quando tu consegue ter aquela aqueles fundamentos de mulher mesmo, que é essa estrutura da cintura escapular isolada e a espera. Ele acaba se tornando orgânico quando tu consegue já ter alguns fundamentos mais claros um pouco, sabe? Mesmo que o passo não faça parte do repertório, porque isso acontece muito com a mulher, né? Por dançar com vários cavalheiros, tem vezes que eu nem sei que passo que é, nem sei o que eu fiz, mas porque eu tenho os fundamentos bem instaurados no meu corpo eu respondo, ele sai de forma orgânica. Mas às vezes eu nem sei o que eu fiz, às vezes eu nem sabia que eu era capaz de fazer aquilo, né? Como, tipo, sete giros de uma vez só, como aconteceu ontem, por exemplo. Eu nem sabia que eu sabia fazer, mas eu sei fazer depende da qualidade da condução do cavalheiro.

E – E dançar é prazeroso pra você?

F5 – Muito

E – Caso sim, seu caso, quando foi que você começou a sentir prazer na dança?

F5 – (risos) Não sei. Quando, desde o início, não, desde o início não, no início eu não sentia, assim. Quando é iniciante é muito difícil tu conseguir sentir prazer, por duas coisas, um porque tu não conhece os caminhos, né? Então é estranho assim porque não está acostumada a estar abraçada no corpo do outro, que é uma coisa que vai envolver a parte do pudor assim, tu não sabe o quanto é permitido, né? Tá com o outro, abraçado, perto do outro. Eu comecei a sentir prazer quando eu me senti mais apropriada do conhecimento, quando eu me senti mais segura com relação ao que eu sabia, o que eu podia fazer, que era permitido e possível fazer, né?

E – Quando foi que você percebeu que estava mais livre na dança? Que tinha um certo domínio pra dançar?

F5 – Atualmente, depois de três, seis anos. Hoje, ontem nos últimos três, quatro bailes assim, bailes não aqui na escola, mas fora, foi que eu comecei a perceber que eu, hoje, já consigo me sentir mais livre e aberta, assim, mais, “fuck everybody”, tipo, eu vou dançar e danço danço, me entrego dançando e improviso, faço o que eu quiser, entende?

E – E como é que é essa mudança para uma dança mais livre?

F5 – Boa pergunta. Como que aconteceu. Sabe que eu não sei como explicar isso? Como que aconteceu a mudança para uma dança mais livre. Eu acho que o fato de ter tido mais conhecimento na dança de salão, ah, na verdade, assim, acho que a diferença foi ter adquirido segurança sobre o que eu sei, segurança sobre o que eu sei fazer, assim. E e, segurança também de que eu sou capaz de fazer, né? É uma permissão também, sabe? Pro outro, é, uma confiança de que o meu corpo já ta treinado o suficiente pra eu não ter que ficar vigiando o tempo inteiro, absolutamente tudo, sabe? Então quando eu parei de vigiar um pouco, eu consegui adquirir um pouco mais de liberdade, sabe? E acho que a mudança também foi quando eu comecei a me dedicar só pra essa área, assim. Quando eu fazia muitas coisas fica tudo um pouco pela metade assim, sabe? Mas eu não saberia te dizer, teria que pensar, assim, bem se eu souber de uma coisa, se eu me lembrar de alguma coisa que me identifique a mudança de me sentir mais livre, o que que fez de diferença mesmo, eu te falo... (risos)

E – Tudo bem (risos)

F5 – Eu não sei falar tipo, bem específico.

E – Tudo bem. Como é que você descreveria o prazer da dança de salão?

F5 - (risos) O prazer da dança de salão. Puts. É... é tipo (risos) é tipo um ... assim, entendeu, é tipo sair do corpo, é tipo se sentir inteira, se sentir acolhida, se sentir confortável, sabe? Se sentir em um outro lugar, acho, prazer na dança de salão é muito bom, assim, eu, estar com outro, pra mim, assim, é muito divertido, assim, trocar, sabe? É um prazer muito intenso. Sempre depende de quem e com que tu ta dançando, né? Mas, eu, é um prazer muito diferente, assim, é viciante. É visceral, acho que tu ser visceral, assim, essa entrega, essa intensidade, é por isso que é tão viciante, assim, que faz com que tu queira mais, né? Mas é uma possibilidade de sair fora do corpo.

E - E o que tu precisa tudo pra ter o prazer, assim?

F5 – Ah, conhecimento, eu acho. Conhecimento, conhecimento do teu próprio corpo, assim, eu acho que ajuda muito a conseguir esse prazer, né? É não, é ter coragem, na verdade, assim, de abrir o teu corpo, né? De se entregar. É não ter essa preocupação com a parte externa, né? Com quem te olha, que acontece muito na dança de salão, essa sensação de

vigilância contínua, assim, né? Quando tu perde isso faz com que tu consiga tá mais entregue com o outro e dentro da da desse círculo que é os dois, dessa bolha que é os dois quando dançam. Acho que sim, isso aí.

E – Como é que ocorre improvisação na dança de salão?

F5 – Como que ocorre?

E –É.

F5 – Do nada! (risos) Do nada, não, calma. Na verdade, na dança de salão, o improvisado, ah, como é que eu vou explicar isso, c*. Como que ocorre a improvisação. Na hora. Tipo, a improvisação ela acontece no 7 8. (risos)

E – O que que precisa pra acontecer a improvisação, então?

F5 – O que que precisa pra acontecer improvisação. Na verdade precisa duma conversa, de um diálogo entre os dois, assim, é... é que também tem toda uma estrutura de corpo de ambos, né? Um conhecimento, na verdade, pra acontecer improvisação acredito que tu tenha que ter uma certa experiência, um certo conhecimento naquilo. Porque se não fica muito difícil de tu conseguir improvisar, né? A partir desse quanto maior o teu leque de repertório, maior as tuas possibilidade de improvisação, né? E quando tu tá no salão a improvisação ela flui muito mais quando tu tem um repertório dos dois juntos, né? Quando tem o estímulo dos dois lados e a resposta dos dois lados. Quando é só um lado que estimula, a improvisação fica só dum lado, acredito. Não acontece no lado da dama, sabe, a dama não improvisa. Ela responde, mas ela não tá improvisando. Ela improvisa quando ela estimula também, daí os dois improvisam juntos, sabe? Acho que é isso.

E – E quais as diferenças na aprendizagem para homens e mulheres?

F5 – Muitas, atualmente ainda. Atualmente a aprendizagem do cavalheiro ela é muito mais intensa e exigente do que da dama, né? Infelizmente. O cavalheiro ele precisa raciocinar e criar e adquirir tempo musical. Na verdade há uma cobrança maior, né? Para o cavalheiro do que para a dama. Meio que por conta, porque ele tem normalmente mais dificuldade, segundo é porque tem essa ideia de ele ter que conduzir, ser a pessoa que decide tudo, né? Então a exigência em aula é muito mais do cavalheiro do que da dama, a aprendizagem da dama acaba sendo muito mais por, ela acaba desenvolvendo muito mais a percepção corporal, os sentidos, a audição, é, a audição, a parte cinestésica e visão. Audição nem tanto, mas mais a visão e parte sinestésica por conta do toque e da sensação, né? Do que a parte de raciocínio, assim, de preocupações do que ela vai fazer no espaço e de movimentações e como ela vai interferir no cavalheiro. Isso pra dama só vem depois de muito tempo. No cavalheiro, desde cedo, ele é

estimulado à parte cognitiva, né? Pelo menos ao meu ver, é mais a parte cognitiva, assim, de raciocínio, de entendimento do que ele tem que fazer, de mapeamento do repertório dele, do que ele pode fazer e... então ele tem uma gama muito maior, assim, de coisas pra raciocinar, que são ligadas mais à parte cognitiva, enquanto ela é muito mais estimulada a desenvolver essa parte de sensação, de emoção, de entrega, de, não sei como ela encara isso, que, que grupo isso estaria, né? São coisas mais subjetivas, mas eu sei que subjetivo já não dá, porque eu sei que Subjetivo é uma teoria. Então, tipo, são mais, menos palpáveis, assim, o cavalheiro, as do cavalheiro são mais palpáveis, são mais materiais.

E – Uhum. Tá ok.

E – Quando foi que você percebeu que estava mais livre na dança, que tinha esse domínio pra dançar?

F5 – Então, eu, o que fez, pensando o que fez muita diferença nessa minha liberdade foi entender o outro lado também, né? Entender, entender como o cavalheiro se mexe, o que ele precisa de resposta da mulher, né? Que eu sentia falta quando eu dançava como homem, que eu sentia falta das outras damas, e, mais do que isso, saber o tipo de movimentação que ele tem, o tempo que ele possui, o tempo em que ele executa aquilo me ajuda a saber quanto tempo eu tenho para interferir, ou pra requisitar outra coisa dele. Entender o outro lado me possibilitou também saber que eu posso saber entender o momento de intervenção e como eu posso conduzir ele, sem que ele saiba inclusive que ta sendo conduzido, né? Isso significou uma liberdade também pra mim, né? Ter conhecimento sobre o outro lado.

Entrevista 6 - Lara

E – Desde quando você é envolvida com dança?

F6 – Bah, com a dança em geral assim? Com a dança, desde os sete anos de idade. Comecei desde novinha com aulas de jazz.

E – Jazz. E com dança de salão?

F6 – Com dança de salão foi aqui em Porto Alegre que eu conheci, um ano e meio, que eu estou.

E – E o que a levou a ter interesse na dança de salão?

F6 – Assim eu sempre gostei de ver a dança de salão assim. Sempre fui interessada mas em todas as cidades que eu morei nenhuma tinha dança de salão pra ensinar, né? Aí quando eu vim pra cá eu procurei especificamente jazz assim, que eu não tinha tanto contato, que eu não tinha tanto contato com a dança de salão na vida assim. Mas o que me levou a ir

foi o estar dentro da escola do Edson, a minha professora de jazz também ter ido embora pros Estados Unidos, e aí eu acabei continuando ali naquele ambiente da dança de salão assim. Eu fui mais motivada pela possibilidade que estava ali, né, que já estava ali e tudo assim, e pelo prazer mesmo de entrar num mundo totalmente diferente pra mim, que a dança de salão pra mim era muito diferente do jazz assim, então era mais um vencimento de barreira artística assim pra mim assim, sabe?

E – Entendi. E como é que eram as aulas no início?

F6 – Ah eram muito boas assim, eu sempre gostei. E no início eu acho, você fala, você pergunta mais de dificuldades que eu tive ou alguma coisa assim?

E – Como é que era o desenvolver das aulas, como é que você se sentia...

F6 – Ah, eu me sentia bem assim, no começo.

E – Não tinha dificuldades? O que que era difícil, o que que era fácil?

F6 – Pra mim o mais difícil não era na parte dos passos assim, que isso pra mim tava bem de boa, mas o mais difícil era se entregar mesmo pra dança assim, né? Principalmente você controlar, ser controlada entre aspas assim pelo homem, né? Porque igual a gente tava falando sobre a professora, essa parte de se entregar é muito difícil, né? Ainda mais eu acho que pra mim por ter vindo do Jazz, que é uma dança muito individual, assim, a minha expressão ela sempre tinha que ficar em segundo plano, né? Porque a expressão do Jazz é minha, e f*-se quem está ali mexendo, agora na dança, não, eu tenho que me expressar através do homem, né? Ou por meio dele. Então essa parte pra mim foi a mais difícil, sair do básico, dos passinhos básicos, deixar me levar, né? Pela dança, e depois conseguir me expressar pelo meio dela. Acho que foi o primeiro passim assim mais difícil.

E – Como é que, podemos dizer, você foi aprendendo a dançar na dança de salão?

F6 – Como eu fui aprendendo? Na insistência assim (risos) indo muito, fazendo aulas indo muito em bailes assim, dançando com vários homens. Isso me ajudou bastante

E – Como é que você aprende um passo de dança?

F6 – Como se aprende?

E – Você.

F6 – Como eu aprendendo? Vendo. Vendo a pessoa dançando. É vendo a pessoa dançando e passo a passo. Passo passo a passo, né? Conta numerado assim um, dois, tempo e ritmo, e passando parte por parte. Acho que são essas duas maneiras que me facilitam aprender.

E – Como é que você tem certeza que um passo faz parte do seu repertório?

F6 – Bah, difícil essa questão (risos). Faz parte do meu repertório... Ah eu não consigo pensar que eu tenho um repertório, acho que pra cada música, pra cada é, assim, pra cada música mesmo, pra cada sentimento que eu to passando naquele momento, tem um traço que expressaria aquilo, sabe? Eu não consigo pensar ah, eu sei. Primeiro que eu não ligo muito o passo com o nome, sabe? Não gosto disso assim. Ah tem o passo Escovinha, Baratinha, não sei o que, não sei o que. Não consigo, sabe? Pra mim existe o passo, e aí aquele passo eu posso fazer de vários tipos, entendeu? Conforme o jeito que eu estiver a fim de fazer assim na hora, sabe? Então eu acho que eu não consigo imaginar ah eu tenho um repertório. Tenta fazer comigo aí, se eu conseguir fazer, beleza (risos)

E – E esse, como é que um passo se torna automático pra você?

F6 – Ah isso eu acho que existe muita, tem um limite assim eu acho, ele passa a ser automático quando ele flui assim, quando eu não penso em fazê-lo, ele sai, sabe? Eu to sentindo na música e aí ah, saiu, sabe? É quando passa dessa parte de pensar, ah, eu tenho que fazer isso, é pra trás, pra frente. Quando sai disso, sabe? Quando tá incrustada dentro de mim. E muito engraçado, eu consegui sentir muito isso quando eu fazia aula de dança do ventre, porque a dança do ventre me permitiu sentir mais a música pra dançar, sabe? E aí agora eu consigo sentir esse sentimento (risos) - é meio pleonasma – sentir isso em outras danças, na dança de salão foi isso também assim, teve umas aulas que eu pensei puts eu dançando, eu não to pensando, eu to dançando, sabe? Eu acho que isso foi mais profundo assim, é um limite, sabe? Então eu acho que é nesse momento que eu sinto que está incrustado dentro de mim (risos).

E – Entendi. Dançar é prazeroso pra você?

F6 – Demais, demais, muito

E – Quando você começou a sentir prazer na dança de salão?

F6 – Na dança de salão? Quando eu consegui me entregar mesmo assim ao movimento do homem. Isso foi muito difícil pra mim. Então eu acho que eu consegui sentir prazer quando eu consegui fazer adorno também, é muito bom (risos), pra mulher acho que é um passo máximo. Quando eu consegui fazer adorno sem ter treinado pro adorno, uma coisa assim que, ah, deu vontade de fazer e encaixou no movimento. Acho que é isso.

E – Quando foi que você percebeu que estava mais livre na dança, que tinha um domínio pra dançar?

F6 – Ah, eu não sei nem sei tenho ainda (risos). Quando eu senti que eu tinha domínio assim? Quando eu consegui fazer passos de homens eu acho, quando eu comecei a conduzir. Que aí foi bom porque eu consegui ver o lado Jazz, o lado comandante assim, né? Foi bom. Acho que daí foi, eu consegui meio que decifrar esse pra mim que era um mistério assim, sabe? De ser dominada, não dominada no mau sentido, né? Mas de ser conduzida ou conduzir, né? Conduzir e ser conduzida, acho que esse foi o ponto que eu senti mais confiante assim.

E – E como é que aconteceu essa mudança?

F6 – Ah foi fazendo aula assim, participando das aulas. Faltava homem, né? (risos) Então eu ia fazendo aula, foi um ano de dança, mais ou menos, eu comecei a fazer essas aulas, daí eu vi que os passos básicos eram essenciais pra mim evoluir, sabe? Então eu comecei a voltar e aí eu ficava nas aulas de iniciantes, porque nas aulas de iniciantes muitas vezes faltava cavalheiro, então eu começava a fazer passos de homem também. Então eu dou mais valor aos passos básicos assim do que esse mirabolantes, sabe?

E – Como é que você descreve o prazer da dança de salão?

F6 – (risos) Ah, que difícil! O prazer da dança de salão? Ah, eu não sei se encaixa, é uma calma, é um cansaço que me dá prazer assim. Não sei descrever, sabe? É difícil. Mas eu acho que é uma expressão. Acho que tem gente que escreve pra se expressar, tem que sei lá canta pra se expressar, e eu danço assim, eu me sinto liberta, então eu acho que é esse prazer, talvez prazer de liberdade assim, que eu consegui achar na dança em geral assim.

E – Então você se sente livre quando está dançando?

F6 – Sim, eu me sinto livre, mesmo tendo um homem ali, né? (risos) Eu me sinto livre assim, e eu encaro sempre como um desafio assim, sabe? Então eu acho que essa sensação de ser vencedora de algumas dificuldades assim. Nesse ponto. Porque também tem isso, né? Acho que é uma liberdade conquistada, talvez. Nunca pensei sobre isso. Acho que é isso. (risos)

E – Como é que ocorre a improvisação na dança de salão?

F6 – Bah, improvisação. Como que ocorre? Que difícil. É o que eu tava falando (...) Existe passos a serem seguidos até chegar nessa liberdade de se expressar. E aí com isso vem essa relação. Mas você pode repetir a pergunta, por favor?

E – Como é que ocorre a improvisação na dança de salão?

F6 – Como é que ocorre a improvisação. Ela... tá, é isso, assim, acho que a gente tem um conjunto de passos, né, que até então eram passos assim propriamente ditos, mas eles passam a ser incorporados. É como se você, comparando com pintura assim, é como se você sentisse aquelas cores, né? Pra você saber casar aqueles movimentos do jeito que você tá querendo se expressar. É igual a vestir roupa, hoje eu estou triste, então eu vou colocar uma roupa mais, você não pensa “ah, eu vou com uma roupa mais escura, talvez”, mas você coloca uma roupa que expresse aquele jeito que você é, né? E acho que a improvisação é assim. Então acho que tem dias que você está mais triste e você vai querer dançar músicas mais, sei lá, que te ponham em mais segurança, talvez, um bolero ou coisa assim, que te deixa... é um posicionamento que a mulher tem uma dominação, mas também ela consegue se expressar assim, né? Tem um momento que você está a fim de dançar um Zouk, tomar um suador assim, né? Então eu acho que a improvisação ela vem muito desses espaços e depois de expressão dos sentimentos. O que você está sentindo. Então primeiro você tem que saber: você gosta de usar preto ou não, você gosta de usar saia ou não. Primeiro vem isso, depois vem a expressão. Eu acho que improvisação vem desses espaços assim. Sei lá (risos).

E – Qual a diferença de aprendizagem para homens e para mulheres?

F6 – Ah, tem muita, eu acho. Tem muita. Acho que o aprendizado técnico, pro homem, é muito maior do que pra mulher, eu acho. E o aprendizado sentimental é muito mais pra mulher. O homem tem que ter, por ser condutor, muito mais técnica. Tanto pra saber conduzir, pra conseguir passar o seu sentimento pra mulher, né? Não sei se isso tem muito a ver com diferenças de escolas de dança assim, de linhas de ensino, né? Porque na que eu aprendi, que segue o modelo do Jaime Aroxa assim, os passos da dança de salão Jaime Aroxa pra expor a mulher, pra mostrar as belezas da mulher. Então eu acho que o homem tem que ter a técnica de saber expor isso, e o sentimento de ver as coisas boas que a mulher tem, né? Então eu acho que a parte técnica pesa mais no homem, depois essa parte feeling, né? E na mulher não, acho que a mulher é mais de se entregar assim, porque talvez ela nem saiba o passo, mas se o homem sabe conduzir bem, ela faz, e ela se sente segura em fazer. Então acho que é essa a diferença de aprendizado assim. Não sei (risos).

Entrevista 7 – Leandro

E – Desde quando você é envolvido com dança de salão?

M1 – Desde 29 de setembro.

E – De?

M1 – 2012.

E – O que o levou a ter interesse em dança de salão?

M1 – Sempre gostei de dançar. Não tem isso como “foi isso”, sempre gostei. Tive a oportunidade de ser bolsista e fui.

E – Quando que começou a fazer aulas?

M1 – 31

E- E como é que foram as aulas no início?

M1 – foi complicado, foi difícil, assim... é novo, né, tudo o que é novo é mais difícil. Tive dificuldade e ainda tenho. Normal.

E- Como é que você foi aprendendo a dançar?

M1 – Praticando.

E- Como é que você aprendeu um passo na dança, por exemplo?

M1 – Olhando, entendendo e repetindo, várias vezes.

E – Como é que você tem certeza que um determinado passo faz parte do seu repertório?

M1 – Quando ele ta introduzido já na minha coordenação motora, não é bem essa palavra... quando eu tenho total controle sobre ele, quando eu sei aonde eu posso usar e como eu posso conduzi-lo

E – Como é que esse passo se torna automático?

M1 – Quando ele fica confortável

E – Uhum

M1 – Natural, orgânico.

E – Dançar é prazeroso pra você?

M1 – Bah, demais. (risos)

E – Quando foi que você começou a sentir prazer na dança?

M1 – Dia primeiro, quando eu comecei a dançar (risos).

E – Quando foi que você percebeu que vocês estava mais livre na dança? Que tinha um certo domínio pra dançar?

M1 - Quando eu deixo a vergonha de lado.

E – Como é que se sucedeu essa mudança para uma dança mais livre?

M1 – Carão. Não tem um plano fácil, assim, ó... é vontade.

E – Como é que você descreve o prazer da dança?

M1 – Poxa, é... deixa eu ver. Tem uma, o prazer dança. Acho que é conseguir entrar em sintonia com a mulher e compartilhar felicidade com uma melodia no fundo.

E – Essa seria sua descrição do prazer...

M1 – da dança.

E- da dança.

M1 – Compartilhar felicidade com o companheiro que está dançando.

E – Quais são os elementos pra essa felicidade?

M1 – Como assim?

E – Tipo, que que precisa ter para ter essa felicidade

M1 – Precisa ter, tu diz,

E – Pra conseguir alcançar isso.

M1 – Requisitos (...) alguma coisa assim?

E – É, quais são as coisas que fazem parte pra conseguir chegar nesse prazer?

M1 – Respeito. Respeito e confiança.

E – Como é que ocorre a improvisação da dança de salão?

M1 – Como ocorre? To avisando, não tem poxa, não sei, é... muitas vezes no erro, né. Daí tu improvisa ali, com alguma outra coisa. Mas é bom, é legal, se torna mais divertido um improvisado do que um repertório da aula. Eu acho, pelo menos.

E – Quais as diferenças na aprendizagem pra homens e pra mulheres?

M1 – Acho que não tem diferença nenhuma de aprendizagem, mas sim da tua vontade de querer aprender, né. Se, ah, pra homem é muito mais difícil, realmente, pode ser mais difícil no começo, mas...

E – Por quê?

M1 – Porque tem que conduzir. E ele tem que entender o que ela vai fazer. Só que, como é que eu posso te explicar, se tu não realmente não quiser aprender a fazer essas, aprender a conduzir, tu vai conduzir mal. Deixa eu ser mais claro pra ti. Claro, se o cara é mais visual, é, (tempo para reflexão). Pode repetir a pergunta?

E – Quais são diferenças pra aprendizagem de dança de salão pros homens e pras mulheres?

M1 – A diferença tu diz, a dificuldade? Não?

E – Quais são as diferenças entre a forma como você aprende a dança de salão

M1 – Ah bom, o homem aprende a mandar, e a mulher aprende a obedecer. Ponto. Não tem outra palavra pra falar. Educada. É isso, pra mim é isso.

E – Ta ok.

M1 – Ah, é muito bom, adorei!

Entrevista 2 – Igor

E - Desde quando você é envolvido com dança?

M2 – Faz uns seis anos. Desde outubro de 2007. 2006

E – E dança de salão?

M2 – Dança de salão. Dança Flamenca, dança de salão... dança geral, assim.

E – E o que o levou a ter interesse na dança de salão?

M2 – Minha tia foi professora da Cadica de dança, dança flamenco. Então dança de salão eu acabei fazendo porque eu entrei em uma seleção de bolsista que eu nem sabia que eu ia participar até então. Daí eu acabei participando, fiz a primeira aula, gostei e continuei no interesse, assim. Particularmente foi a aula do Ranieri.

E – E como é que foram essas aulas no início?

M2 – Bom, assim: foi complicado porque meu raciocínio, não, é uma coisa que não transmite muito bem no início, esse raciocínio. Tipo, transmitir o que ele ta te falando pro corpo, pros pés fazerem aquela movimentação. Então é meio complicado. No início foi bem complicado, daí passou uns três meses já tava melhor.

E – Como é que você foi aprendendo a dançar?

M2 – Defina aprender. Aprendendo a dançar... aprendi progressivamente, assim, aprendendo primeiro figura, e depois fui trabalhando a questão corporal.

E – Quer ver? Como é que você aprende um passo na dança?

M2 – Como é que eu aprendo?

E – É.

M2 – Aprendo olhando, aprendo também a pessoa me falando. Eu prefiro olhar. Eu consigo... tenho um contato visual muito melhor do que cinestésico, por exemplo. Quando ficam tentando me empurrar, querendo, me tocando pra lá, não dá muito certo. Mas o visual me ajuda muito mais. Se eu olho e passo assim, vou cuidando como é que é cada gesto.

E – E aí você vai fazer uma cópia do que você viu?

M2 - Sim.

E – Como é que você tem certeza que um determinado passo faz parte do seu repertório?

M2 – Como é que eu tenho certeza? Quando eu, provavelmente, use ele muito. Como uma base pré-estabelecida. Como o “facão”. O facão eu posso fazer facão como “sacada”, “facão” como só uma posição de giro ou só uma posição pra uma entrada em “S”, por exemplo. Entende?

E – A partir do momento que ele tem uma base e a partir dessa base se pode variar em cima?

M2 – Pode variar.

E – Entendi. Como é que um passo se torna automático?

M2 – A partir do momento em que tu treina ele muito. Muita persistência naquele tal passo. Ou, assim, depois que tu tem uma vivência muito grande com movimentações, por exemplo no tango. Tango é só caminhada. Aí, claro, tem aquelas variações de giro, boleio, “oitcho”, sabe? Mas isso aí uma coisa muito contínua, é tudo a mesma coisa, entende? Mas não é uma coisa que tu vai fazer, tipo aquela escadinha do samba, sabe? Tu põe o pezinho

assim que ela tem que saber que tu tem que botar o pé de tal jeito. No tango a coisa já é mais contínua.

E – Dançar é prazeroso pra você?

M2 – Olha... cara, é muito bom. Assim: quando tu não tem uma experiência com certo par, eu vou te dizer. Quando tu tem, tu já gera um vício com o certo par, acaba não sendo tão prazeroso. E também quando já gera aquela situação de “ah, ta sendo um trabalho pra ti”, entende? Não chega a ser prazeroso.

E – Como é que você descreveria esse “vício”?

M2 – Vício é a pessoa dançar só com determinado par, não procurar outra linguagem corporal. Entende? Porque na verdade tu tem que te adequar a tudo, e isso é o pior, assim, é o que todo bailarino precisa, se adequar a cada corpo, e, geralmente, o pessoal não faz isso. Não dança com os outros. Eu sou um que não, particularmente, não me...

E – Não se arrisca...

M2 – Não me arrisco muito, mas, assim, quando vem o pessoal de outras cidades eu (sons de mão batendo na outra) vou dançar com todo mundo. Mas é uma coisa que é muito particular também. E vício também tem aquela coisa da pessoa, também, de se resguardar, sabe? Tem um resguardo emocional, talvez, sei lá.

E – Uhum. Quando foi que você começou a sentir prazer na dança?

M2 – Olha... quando eu comecei a me conectar com a dama, eu comecei a sentir mais, quando ela começou a ter mais atitude também quando dançava comigo. Mas, é, é uma coisa que tem que ter tempo. Deve ter durado tipo um, até começar a aula de Zouk assim mais ou menos, deve ter levado um ano, mais ou menos, pra eu começar a sentir mais prazer na dança. Mas eu gosto de dançar até hoje, assim, eu gosto de me mostrar (riso), entende? Eu sou uma coisa, tipo (sons “espalhafatosos”), fui criado no palco, então é uma coisa pra mim que assim é tipo to lá pra dançar, pra não fazer feio, mas também quero (texto sem tradução 05:17), sabe? Tem que ser uma coisa gostosa mas bonita.

E – Sim, sim. Como é que você descreve esse prazer da dança de salão?

M2 – Cara, é um prazer quase sexual, sabe? É uma coisa mais primária, uma coisa mais de dentro, uma coisa, berra, vai puxando. Não é uma coisa que tipo, ah, tu ta fazendo ali tipo “ah, é isso porque é isso”, não, ta fazendo porque ta gostando, porque ta sentindo isso. E

depende muito da dama também. Depende se a dama se entregar, porque muitas não se entregam.

E – Aham. Você acredita que aconteceu em você uma mudança para uma dança mais livre, digamos assim?

M2 – Como dança, como assim dança mais livre?

E – Você não estar preso a repertório, movimentos ou coisa assim.

M2 – Sim!

E – Como é que foi esse processo?

M2 – Esse processo foi meio complicado, assim, porque o processo de tu acabar não tendo só estruturas de determinado ritmo, por exemplo, vai o samba só tem puladinho, isso, isso, isso. Entende? Não, tu pode fazer qualquer coisa, tu pode misturar, desde que tu dê a característica e o gênero daquela música, daquele jeito de dançar, que pareça samba. Porque tu pode fazer um boleio de tango, e fazer um facão. Fazer um boleio e fazer um “S”, saindo em caminhada do malandro, entende? Mas tem que parecer samba. Ou tu vai fazer um trocadilho redondo no bolero, e aí tu faz que nem tango, assim, faz lápis, aí faz enrosque, não, tu não pode fazer isso, tu tem que ter uma coisa de característica. Então é bem assim, tipo uma coisa determinada, como é que tu vai determinar um não-passo. Foi bem lento, assim, Cristóvão, o Rani também, mas quem mais me deu essa iniciativa foi o Érico quando eu fiz o Maratona com ele. Porque eu vi Érico dançando assim, eu “bah, não dá pra entender o que que é isso”. Aí eu comecei a prestar atenção mais no que que eu posso fazer e no que que eu não posso fazer. Aí eu descobri que eu não posso, que eu posso fazer tudo, desde que eu consiga realizar aquilo num ritmo ou naquele gênero. Tipo, demonstrar o, como a música toca fazendo tipo um pateio de tango, só que no ritmo de samba.

E – Entendi, entendi. E como é que ocorre a improvisação da dança de salão?

M2 – Não existe improvisação. Porque é tudo bem pré-estabelecido. Improvisação não. Se tu diz uma dança é uma dança, improvisação, quem improvisa é dança contemporânea, jazz, talvez, sabe, mas dança de salão não existe improvisação. Não vou te dizer que não existe. Mas, ó, vê se eu to certo. Eu faço balanço, abertura lateral do “Pateio” (não compreendido com segurança, 08:23)¹ e gancho. É uma coisa pré-estabelecida pelo corpo. Então se tu faz isso no improvisado você acabando fazendo um passo pré-estabelecido. Então não é um improvisado.

E – Certo. Uhum. E quais as diferenças de aprendizagem para homens e para mulheres?

M2 – É uma questão cultural também. Porque o Rio Grande do Sul é muito bairrista, tem aquela coisa, o homem não se solta, é muito duro. Aí também acham que dança de salão é coisa de gay, de viado, porque mistura com ballet, com isso e aquilo. E já mulher não, mulher já ta habituada, tipo, se o pai quer botar a filha no ballet, tudo bem, agora, se o filho vai lá e pede pro pai, vai achar estranho obviamente, sabe? Então é uma coisa que vai de região pra região. E também, tipo, tu vai dançar um forró lá no nordeste, é uma coisa, tipo, vai dançar a mãe com o filho, e não vai ser nada, sabe? Mas aqui no Sul vai ser uma coisa tipo “óó”, sabe? Então... que nem, vai dançar um Zouk com a tua mãe... imagina? Que nem eu, tava dando aula pra minha mãe esse dias, pediu pra eu dar uma aula de zouk pra ela, e eu ri, ta, né?

E – Sim, sim. Entendi. Era isso.

M2 – Era isso? Foi rápido!

E – Aham.

Entrevista 9 – Charles

E – Desde quando você é envolvido com dança?

M3 – Desde... deixa eu ver, 2011. Mas muito amador, assim, nada...

E – E o que que levou você a ter interesse na dança de salão?

M3 – Cara, depois de muitos convites de amigos, assim, maior parte amigas, convidavam para ir pra festa, tal. Daí, como eu não, eu ia para as festas e ficava parado, daí eu resolvi aprender a dançar.

E – E como é que foram as aulas no começo?

M3 – No começo bem complicado, assim, porque eu não tinha conhecimento nenhum, mas foi tranquilo, assim, divertido, nada de estresse.

E – Como é que você acha que você foi aprendendo a dançar?

M3 – Aprendendo... olhando muito assim. Eu gosto de olhar muitas vezes, pra depois tentar. Eu aprendo mais olhando.

E – Vamos dar um exemplo então. Como é que você aprende um passo na dança?

M3 – Se o passo for muito difícil eu vou precisar de alguém me ensinando, assim, bem detalhado, se não olhando eu já saio fazendo. Lógico que não vai sair perfeito, né, mas olhar eu já saio fazendo. Tenho uma certa facilidade assim.

E – Você olha e daí você reproduz...

M3 – Eu reproduzo.

E – Entendi. Como é que você tem certeza que um determinado passo faz parte do seu repertório?

M3 – Como é que ele faz parte do meu repertório... como assim, cara?

E – É que você pode usar ele fácil, assim. Tipo, você “ah não, beleza, “x” eu sei fazer, gancho eu sei fazer, gancho redondo eu ainda não sei fazer”. Como é que você sabe que, tipo, um passo faz parte do seu repertório?

M3 – Ah, depois de um certo controle dele, né. Depois, pode até não sair perfeito mas tu consegue botar ele na música sem sair do tempo, sem causar nenhum desconforto pra dama ou alguma coisa assim. É esse o meu entendimento.

E – Aham. E como é que um passo se torna automático?

M3 – Bah. Quando tu já repetiu ele muitas e muitas vezes com damas diferentes e depois de tu ta muito tranquilo assim na dança. Acho que ele sai automático daí.

E – Aham, aham. Dançar é prazeroso pra você?

M3 – Bah, essa pergunta é boa (risos). Depende, né, cara. Depende, mas de modo geral, sim.

E – Como foi que você começou a sentir prazer na dança?

M3 – Ah, acho que há um ano atrás. Eu comecei a estudar educação física, aí vi que tem uma relação e tal. Daí eu comecei, daí eu entrei de bolsista em uma outra escola, daí que começou a gostar mesmo.

E – Aham

M3 – Dançar, comecei a conhecer muita gente, né

E – E como é que você descreve o prazer da dança de salão?

M3 – Cara... eu acho que é, digamos, reconfortante. Se for colocar em uma palavra só, né. Mas, pra mim, eu tenho que conhecer a pessoa pra gostar da dança. Se eu não conhecer pra mi é, tipo, sem sal, sem tempero. Dancei, mas quando tu conhece a pessoa acho que é melhor, mais prazeroso.

E – Você acredita que aconteceu uma mudança, tipo assim, ao longo do tempo aconteceu uma mudança pra uma dança mais livre?

M3 – Não entendi.

E – Tipo assim, quando você está dançando, você se sente livre dançando ou não?

M3 – Não.

E – Ta, beleza. (risos)

M3 – Não sei se é porque o repertório é pequeno mas (risos) é complicado, meio preso assim.

E – Como é que ocorre a improvisação na dança de salão?

M3 – Bah. Não sei se eu sei improvisar, cara. Eu sei tipo continuar de onde errou, entendeu (risos)? Mas improvisar, cara. Ah, eu acho que se a mulher estiver bem sintonizada contigo ela te ajuda a improvisar, não depende só de ti, né. Acho que ela percebe que tu deu uma “ratiada” ali ela vai te ajudar a consertar e segue o baile.

E – Entendi.

M3 – Acho que não depende só de um, depende dos dois, né.

E – Os dois participando.

M3 – Isso.

E – Quais as diferenças da aprendizagem pros homens e pras mulheres?

M3 – Bah. Acho que é totalmente diferente. Eu acho que se pegar um homem ou uma mulher com o mesmo nível de, digamos, aptidão...

E – Aham.

M3 - ...assim, com a mesma facilidade, a mulher tem menos coisas pra se concentrar. Tipo ela vai entender o movimento e depois vai tentar só perceber a condução. O cara tem que pensar no tempo da música, nos dois próximos passos, no peso da mulher, no corpo dele, em quem tá em volta, bah, tem muita coisa. Eu acho que pra mulher é bem fácil dançar, né.

E – Sim, sim. Isso aí.

Entrevista 10 – Tiago

ENTREVISTA M4

E – Desde quando você é envolvido com dança?

M4 – Com dança desde 2001. Comecei com folclore e dança de salão propriamente dita em 2005.

E – Uhum. E o que que o levou a ter interesse na dança de salão?

M4 – Dança de salão... eu gosto muito de grupo, então no estúdio quando o Fernando Campani me convidou pra dançar, fazer audição e tudo mais, em seguida eu fiz audição, ele me aprovou, e até fazer parte desse grupo foi o que me fez continuar na dança assim. Eu conheci a dança de salão porque, no grupo folclórico onde eu dançava tinham vários outros professores de folclore também, e uma delas me convidou “ah vamos fazer aquele curso” – na educação física tem uns cursos de educação física que acontecem em Tramandaí, Capão – e aí o Campani dá um workshop de dança de salão em Capão, Capão da Canoa. Ela me convidou pra ir com ela, daí eu “ta, vamo”, nunca tinha feito, né, vamos conhecer. Aí eu fiz outro voltado pra hidroginástica e outro pra dança de salão. Foi aí que foi um início. E nesse workshop ele me convidou pra fazer audição. Então fazer parte de uma equipe, né, de aprender, então foi isso que me motivou.

E – E quando você começou a fazer aulas?

M4 – Hm, fazer aulas? Em seguida que eu tive a aprovação no processo seletivo deles.

E – E como é que foram essas aulas no início, assim?

M4 – Assim, a gente não frequentava turmas como aluno normal, assim, né, a gente já fazia parte, então as aulas eram só voltadas para possível equipe. As aulas eram bem subjetivas assim, tanto que eu fiquei um ano lá e aprendi bem pouco. Tanto que eu digo que eu comecei a dançar, conheci a dança de salão depois que eu saí de lá. E aí eu comecei a buscar, conheci o próprio Cristóvão e Katiusca, né, comecei a fazer com eles, o workshop dele. Então em cima disso eu fui conhecendo a dança de salão, mas lá na companhia as aulas eram bem largadas, assim, era mostrar passo, a gente tentava fazer. Era bem precário.

E – Aham. E como é que você foi aprendendo a dançar?

M4 – Repetição. Aprendi muito com os alunos. Aprendi muito com os alunos também. Porque, até, eu comecei dando aula com pouca experiência, conhecendo algumas coisas mas com pouca experiência assim, de dançar com diferentes damas. E como a demanda de cavalheiros em dança de salão é grande, tem muito mais damas, eu tive a oportunidade de dançar com muitas damas e muitas alunas, assim. Então eu acho que essa repetição e essa troca de damas propiciou com que eu conseguisse uma ligação, pensamento rápido referente a algumas coisas na dança de salão.

E – Entendi, entendi. Como é que você aprende um novo passo na dança de salão?

M4 – Como eu aprendo? Ah, isso vai depender do passo. Alguns só olhando, outros na base de muita repetição. Pra algumas coisas eu tenho muita facilidade, pra outras eu sou bem atrasado. Então, assim, não é uma regra, assim, “ah, a minha memória visual, a minha memória é...”. Pra algumas eu olho e consigo fazer, pra outras não.

E – Daí é na base de tentar e...

M4 – É. Tentativa e erro. Tentativa e erro.

E – Como é que você tem certeza que determinado passo faz parte do seu repertório?

M4 – Quando eu faço ele sem pensar muito. Estructurei, vou fazer, acaba saindo como se fosse uma coisa simples, como se fosse uma base, como se fosse um passo básico, vamos dizer assim, acaba saindo com bastante facilidade.

E – Uhum. Como é que esse passo se torna automático?

M4 – Boa pergunta, (repete a pergunta em voz baixa)... os passos, ah, a gente cria alguns vícios no nosso repertório que alguns passos se sucedem de outros, assim, então de repente por gosto eu gosto de um passo e, às vezes, depois desses passos, meu achado faz com que esse outro seja a ligação, entende? Então, sei lá, vou dá um exemplo: depois de uma Bailarina acaba saindo um Romário, um exemplo. Ou até mesmo depois de um Facão vem uma Saída em giro. Então, pra mim, se torna automatizado quando de repente ele possa fazer, ter uma combinação melhor com outro, posso dizer assim.

E – Uhum, uhum. E dançar é prazeroso pra você?

M4 – Boa pergunta (risos). Tem gente que me pergunta... eu sou apaixonado, eu amo a dança. Só que eu me cobro muito. Bah, eu sou muito cricri comigo mesmo assim. E, em alguns momentos, o prazer infelizmente fica quase em segundo plano, porque a minha tensão é tão grande, né, e como eu sou um professor, né, então eu, por ser chato, eu também não me permito errar. Então às vezes o prazerzinho dá uma escapadinha mas “”ah, eu sei, né”.

E – Como foi que você começou a sentir prazer na dança de salão?

M4 – Comecei a ter prazer, então é, quando eu comecei a dominar então, quando a gente tem essa noção do que ta dominando, que tu consegue realizar os passos, ou conhecer mais a fundo o ritmo, ou os ritmos. Aí o prazer vai... tanto que tem ritmos que eu não sou muito chegado porque eu acabo não dominado tanto, então o desconhecido acaba ficando distante do prazer, assim. Então é mais ou menos isso, o prazer eu comecei a ter quando eu comecei a dominar um pouco mais a dança.

E – Sim. Quando foi que você percebeu que você estava mais livre? Que você percebeu que tinha esse domínio pra dançar?

M4 – Ah, isso é uma coisa que a gente busca diariamente na dança, né, essa liberdade, né, porque quanto mais tu vai conhecendo, a impressão que dá é parece que tu vai restringindo muito mais, tem muita coisa pra pensar. Daí no primeiro pensamento parece que tu vai perdendo liberdade, mas isso é na verdade pra te dar mais liberdade. Entende? Essa questão... então é uma busca diária, não sei se eu me sinto totalmente livre pra dançar.

E – Mas você acha, assim, que hoje você está mais livre do que tava, sei lá, ano passado?

M4 – Ah, com certeza, com certeza. Porque tudo que até então eu vou conhecendo, vou trabalhando, consequentemente dominando, né, e então acaba ficando mais livre. Sim, sim, acredito que sim.

E – Uhum. Com mais domínio então acaba ficando mais livre...

M4 – Uhum, exatamente, uhum.

E – Como é que você descreve o prazer na dança de salão?

M4 – É...como eu descreveria isso... boa pergunta. (silêncio) É como se tivesse um potinho e a gente fosse enchendo esse potinho de areia, assim. Então conforme o potinho vai crescendo, vai enchendo de areia, até ele completar eu to no prazer. Então, assim, durante a

dança, a dança me traz isso, completar um pote, assim, sabe. E me enche de várias emoções, de alegria, de realização, de conquista, de, certa forma, de um domínio positivo, né, então eu descreveria assim.

E – Uhum. Como é que ocorre a improvisação na dança de salão?

M4 – Como ocorre?... esse improviso é muito ligado à música. O que tu tem como repertório, como domínio do teu repertório conforme a música a gente vai modificando o repertório, vai brincando com a música e isso faz com que a dança passe a ser um improviso constante. Ta muito ligado à música.

E – Uhum. E quais são as diferenças de aprendizagem pra homens e pra mulheres?

M4 – Diferenças de aprendizagem... é... o cavalheiro é bem mais complicado de aprender algumas coisas porque a vivência corporal dele não é tanto quanto a da dama. Culturalmente a gente vê as meninas começando a vida com balé, com uma ginástica, ou tocou uma musiquinha elas tem essa liberdade de dançar e o cavalheiro é uma bola de futebol, ou é bonequinho, hoje em dia é computador, então acaba sendo, essa experiência motora, acaba sendo diferente, essa experiência motora. Então as damas tem uma ligação rítmica melhor do que o cavalheiro. Mas, repito, por ser cultural, porque de repente se os dois recebesse esse estímulo igualmente desde o início possivelmente os dois tivessem essa facilidade. Mas, pelo que apresentam nas aulas, as damas acabam tendo bem mais do que os cavalheiros, até mesmo por essa vivência motora. Acredito eu. Por experiência, assim, por visualizar bastante isso, né.

Entrevista 11 – Gregório

E – Desde 2001?

M5 – Desde 2001.

E – E o que que o levou a ter interesse na dança de salão?

M5 – A princípio, eu fazia faculdade de educação física, eu tive contato com a dança de salão lá, através do grupo de extensão, né?, e eu me interessei mais porque eu era muito tímido, e como eu teria que trabalhar com a educação física e dando aula, eu teria que me expor na frente de muitas pessoas, então eu comecei a me apresentar com esse grupo. Por isso o meu interesse de participar do grupo.

E – Uhum. Era um grupo de apresentação?

M5 – Isso, era um grupo de apresentação.

E – E quando foi que você começou a fazer aula? Foi direto nesse grupo?

M5 – A princípio sim. A principio eu comecei com alguns movimentos de dança de salão que eu aprendi no grupo, e daí depois eu comecei a fazer com um instrutor mesmo que era do grupo e que dava aula em outros lugares – na casa de cultura Mario Quintana, tudo mais -, que ele era monitor, na verdade monitor não, era da companhia do Fernando Campani até.

E – E como é que foram essas aula no início?

M5 – Olha, foram bem legais assim, até achei que eu teria dificuldades, mas não, até que foi fluído a coisa, não tive trauma nenhum, foi bem legal, assim.

E – Aham. Como é que você foi aprendendo a dançar?

M5 – Eu fui aprendendo? Muito de, claro, através de aulas, mas muito de olhar e repetir movimentação. Pouco sobre teoria da dança, muito mais de praticar o movimento do que de teorizar os movimentos.

E – Entendi. E como é que você aprende um passo novo na dança?

M5 – É, eu pego muito o movimento de olhar, assim, eu vejo o movimento e depois eu estudo como é que eu posso conduzir aquele movimento e quais são os tempos que eu possa praticar ele na verdade, mas muito de ver mesmo.

E – Uhum. Como é que você tem certeza que um determinado passo faz parte do seu repertório?

M5 – Acho que determinado passo só faz parte do repertório a partir do momento que eu enjoei de fazer ele, de praticar ele. Depois que eu enjôo de praticar que eu sei que meu corpo ta entendendo ele. Se não, ele não fica automático, se não ele fica pensado pra fazer e não faz parte do repertório.

E – Entendi. E como é que ele se torna automático?

M5 – Claro, a partir de muito treino, mas depois que tu entende tudo que envolve o movimento, não só o movimento em si, mas o tempo, a condução, a dinâmica, o espaço em

que ele se desloca dentro do salão, digamos assim, depois que tu entende tudo isso e como funciona também pra conduzir a parceira, é que ele fica automático.

E – E dançar é prazeroso pra você?

M5 – Sim.

E – Quando foi que você começou a sentir prazer na dança?

M5 – Olha, vou dizer que... acho que a partir mais ou menos da quarta aula de dança de salão assim mesmo, a partir de aula de dança de salão a partir da quarta aula, mas, já sentia prazer, sim, em participar dos ensaios do grupo esse que eu participava na Ulbra, né. Então ali, nos próprios ensaios, eu já me sentia bem divertido, assim, bem prazeroso.

E – Como é que aconteceu uma mudança pra uma dança mais livre, que você conseguia se sentir mais solto?

M5 – Posso te falar... pode ser quando mudou minha dança, não quando eu comecei a me soltar mais no salão, por já ter aprendido muitos movimentos, mas como mudou minha dança. Minha dança mudou acho que há pouco mais de cinco anos, quatro anos atrás, em que eu dancei com uma pessoa que tem muito contato em improvisação no corpo, um professor de contato em improvisação mas que também trabalha com a dança de salão – isso no Rio de Janeiro -, e dançando com ela num baile e um evento de Swingdances, aí que eu vi o que que é dançar mesmo, e não só repetir movimentos, tanto é que ela fazia muita improvisação durante a dança e eu tive que me virar muito na hora de dançar, e ali eu fui entendendo muito mais o que que é dançar mesmo pra se divertir, do que tu executar passos.

E – Entendi. Como é que você descreve o prazer da dança de salão?

M5 – Eu acho que a questão de descrever... o prazer na dança de salão é que tu se sente livre. Liberdade, a questão de liberdade – e outra, é uma liberdade com alguém. É bem engraçado dizer isso, mas é uma liberdade com alguém, tu tá ali, compartilhando tua liberdade com outra pessoa, e tentando se relacionar com ela também de forma livre, isso que eu acho que é o prazer pra mim na dança de salão.

E – Uhum. E como é que o ocorre improvisação na dança de salão?

M5 – Bem, acredito que improvisar, na verdade, a gente faz um movimento que não é pensado. Claro, respeitando talvez os tempos da música, e o que o teu parceiro pode fazer e tudo mais, mas não é uma coisa que tu treines improvisação, acredito que tem que acontecer

na hora ali, tipo, qualquer loucurada que tu fizer na hora ali e sair dançando de novo é improvisação. No momento que tu treina improvisação, que tu vai “ah, vou improvisar fazendo aquele movimento que eu já treinei” não é improvisação mais.

E – Entendi. E a última pergunta: Quais as diferenças de aprendizagem para homens e mulheres?

M5 – Acredito que para mulheres é mais fácil aprender a dançar. Pra homens é mais difícil. No nível iniciante. Agora, no nível avançado, é mais difícil pra mulher dançar com cavalheiros avançados – apesar de ela ser avançada – do que cavalheiros dançar com damas avançadas. Isso porque o cavalheiro desenvolve um repertório de dança. Querendo ou não, ele conduz a dança, então ele já tem aquele repertório já no corpo dele, enquanto as damas avançadas têm que conseguir se adaptar a cada cavalheiro que elas dançam. Então digamos que a proporção é: a dama começa fácil pra dama, e a partir de chegar ao nível avançado fica mais difícil de ela avançar. Apesar de ter toda uma bagagem de dança. O cavalheiro começa difícil, porque tem muita coisa pra pensar, tem passo, tem tempo de música, deslocamento no salão, condução e, depois de ele adquirir um repertório, que ele se torna um cavalheiro avançado, é mais fácil pra ele poder conduzir as damas, inclusive iniciantes.

Entrevista 12 – Ivo

E – Desde quando você é envolvido em dança?

M6– Desde 2001.

E – E com dança em salão?

M6– É, desde 2001 com dança de salão.

E – O que o levou a ter interesse na dança de salão?

M6– Tem respostas pra dar ou eu...?

E – Não, é completamente aberto. Você que responde como quiser.

M6– Ah, cara, sempre gostei da minha... sempre gostei dessa parte artística, acho que por influência muito de família, muita gente escutava música, minha avó, principalmente por parte feminina, mãe, gostava de dança, um tio meu gostava muito de salsa, de Tito Puente, Célia Cruz, aquelas coisas antigas. Então, de alguma forma, a minha vida sempre teve corpo, movimento corporal. Inicialmente foi futebol, vôlei, basquete, aí depois eu queria substituir isso e aí veio, fiz uma viagem para os Estados Unidos, aí lá não tinha muito o que fazer, procurei uma aula de dança e aí me achei.

E – Começou com salsa lá?

M6– Comecei com salsa, ritmos caribenhos.

E – Legal. Foi nesse período que você começou a fazer aulas?

M6– Isso. Comecei a fazer aula lá fora e aí voltei pra cá e dei continuidade.

E – E como foram essas aulas no início?

M6– Ah, eu era durão, cara. Eu era o aluno que hoje eu vejo, às vezes, que eu digo “bah, o cara não tem futuro” (risos). Mas eu tive persistência, por gostar muito, treinava em casa sozinho. Mas eu era ruim. Acho que como todo mundo, ninguém começa sendo bom, né?

E – Sim, como é que você foi assim aprendendo a dançar?

M6– Eu fui, primeiramente passava os movimentos. Aí, eu fazia isso direto. Eu era meio... tinha tempo lá fora, ficava fazendo sozinho, comprei CD, botei música, fiquei lá repetindo sozinho os movimentos, imaginando uma dama na minha frente. Então, muito isso, muito isso. Na aula, eu era muito tímido, às vezes a timidez me bloqueava, me bloqueava a fazer as movimentações, como acontece aí...

E – Sim, e como você aprende um passo de dança?

M6– Como a gente aprende um passo? Bah, cara, eu acho que cada... primeiramente, acho que você tem que executar ele muitas vezes, pra ele se tornar natural, tu tem que... não sei nem te dizer, precisar o número de vezes, mas tu tem que repetir ele muitas vezes pra ele estar natural no teu corpo e tu conseguir fechar os olhos e executar ele.

E – Como é que você tem certeza assim que um passo faz parte do seu repertório?

M6– Quando eu faço ele sem pensar, quando ele sai natural “ah, aqui eu consigo encaixar”. Aqui ele saiu natural, aqui eu sei que eu posso.

E – Como é que esse passo se torna automático?

M6– Automático? Seria mais ou menos...

E – Natural, nesse sentido...

M6– Cara, ele fica natural quando eu consigo aplicar ele em vários contextos assim. Claro, dependendo de professor para professor, ensina em um contexto só, o cara às vezes não sabe aplicar em outro. Mas, ele é natural na medida em que tu consegue aplicar em pelo menos um contexto tu aplica aquilo. A variedade que tu vai poder dar nas entradas e saídas

vai depender muito do que tu estuda e do professor que te... mas com a repetição, acima de tudo, praticando, repetindo...

E – Está certo. E dançar, é prazeroso para você?

M6– Bah, eu que sou professor de dança, né, cara, não tem o que dizer, eu trabalho com isso e meu lazer é isso. Então...

E – E quando é que foi que você começou a sentir prazer na dança de salão?

M6– Prazer? Já desde o início, cara, me motivava, buscava filmes, acabei de comprar até um filme que tinha a ver com dança de salão. Então, passo vendo filmes, vídeos no YouTube, direto, até como estudo, faço congressos, mas prazer, a pergunta era o prazer, né?

E – É, quando é que você começou a sentir prazer pela primeira vez?

M6– Cara, na primeira aula já senti prazer. O fato de estar em contato com a mulherada ali, dançando, vendo que eu poderia ser bom ou ruim nas festas, mesmo que eu não dançasse muito bem, eu me coloquei ali, porque era uma coisa que mesmo com a timidez, a paixão era maior por aquilo, tinha muito a ver com a minha vivência de corpo, de família, então, já senti prazer desde o início, cara, mas claro, tem aquele tempo de maturação dos movimentos, se for olhar por um lado assim de “tô relaxado?”, “não tô estressado em querer...?”. Demorou uns dois, três meses para eu ir numa festa e tirar as damas e ficar seguro de mim. De repente, um pouco mais, com as damas mais avançadas eu sempre tive mais timidez. Acho que é um pouco natural isso do processo. Como eu sei que elas dançavam mais do que eu, bah, já nem tirava.

E – E quando foi que você percebeu que estava mais livre assim na dança, que você tinha um certo domínio para dançar?

M6– Ah, depois assim, acho que de um ano, um ano de dança eu já me sentia “ah, to bem”.

E – Como é que aconteceu essa mudança?

M6– Quando aconteceu? Ah, a gente nunca sabe exatamente o dia, mas quando eu comecei a tirar a mulherada que eu queria assim e conseguia ver que elas gostavam da minha dança. Então, não tive barreiras com isso. Aí, a mulherada eu tirava, elas gostavam. E, claro, junto com a paixão da dança veio também a possibilidade de conquistar, eu era solteiro... não que fosse o principal, mas à medida que eu vi que elas “ah”, eu tenho uma aceitação maior fazendo isso. Isso me dá uma liberdade maior.

E – Sim. Agora uma boa. Como é que você descreve o prazer da dança de salão?

M6– Prazer da dança de salão? Seria... cara, é uma sensação primeiro de liberdade, liberdade, liberdade de expressar-se, uma das maneiras que eu me expesso muito com meu corpo, além da fala, tem milhões né, mas meu corpo, eu acho que eu vim nesse mundo pra com certeza, principalmente (ênfase), pra me expressar com meu corpo. É uma expressão, acho que liberdade, expressão. É um gozo, digamos assim, nesse sentido.

E – Entendi. Como é que ocorre improvisação na dança?

M6– A improvisação? A improvisação ela acontece e primeiramente acho que tem que ter algum, se a gente não conhece o casal, é importante que o casal tenha alguma vivência já juntos pra que o estímulo venha e a resposta seja... então, o professor ou a pessoa que tá dançando ali ela precisa ter algum repertório, alguma, tem que ter alguma vivência e algum entrosamento com a outra e se não tiver entrosamento, a outra tem que saber alguma coisa né pra que alguma coisa aconteça. Mas é o momento ali. A gente sente, geralmente é legal que esteja calmo porque o nervosismo faz com que a gente repita muitas vezes a mesma dinâmica de movimentos, mas é uma calma, um entrosamento, a dama esperar seu cavalheiro, enfim, conexão com a música, principalmente, dançar com o que tu tá ouvindo.

E – Uhum. E a última pergunta: quais são as diferenças na aprendizagem para os homens e as mulheres?

M6– Cara, principal, primeira coisa que eu vejo é que o homem precisa aprender a parte dele. Primeiro ele aprende a parte dele, isso é indiscutível, ele tem que saber motoramente o que ele faz com a perna primeiro, depois ele vai pra cima. É um processo maior, eu acho, mais demorado do homem do que da mulher. Uma mulher boa... uma mulher fica boa em um ano dançando direto, fica uma dama legal de dança. Um cavalheiro dificilmente em um ano tu constrói um cara bom, que conduza bem, se mostre, por quê? Porque tem essa questão do cara direcionar ela, conduzir junto com a dança. É legal que o cara não seja um mero condutor também, hoje tem mais isso, que ele dance junto. Então, tudo isso.

INSTITUTO DE PSICOLOGIA – UFRGS

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

Pesquisador: WILLIAM BARBOSA GOMES

Título da Pesquisa: Consciência e Movimento: Fenomenologia Experimental da Dança de Salão

Instituição Proponente: Instituto de Psicologia - UFRGS

Versão: 2

CAAE: 02723312.7.0000.5334

Área Temática:

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Número do Parecer: 186.315

Data da Relatoria: 16/01/2013

DADOS DO PARECER

Apresentação do Projeto:

A pesquisa tem como objetivo descrever como a consciência se dá conta do movimento e o reverso, como o movimento orienta a consciência. Utilizando a perspectiva fenomenológica, busca-se compreender como um dado da experiência consciente (um determinado movimento de dança) passa para a consciência dessa experiência. O estudo está organizado em duas etapas. Na primeira etapa, participarão 30 homens, divididos em dois grupos (15 experts em uma determinada dança e 15 iniciantes), em relação aos quais será comparada a experiência de proficiência em um específico passo de dança. A segunda etapa será um estudo fenomenológico da experiência de dançar em salão, na qual participarão 12 homens do primeiro grupo e mais seis mulheres, escolhidas por conveniência de acesso. Não foi apresentado o projeto de pesquisa na íntegra.

Objetivo da Pesquisa:

O objetivo do estudo é compreender como um dado da experiência consciente (um determinado movimento de dança) passa para a consciência dessa experiência. Ainda, espera-se compreender o reverso que é a transição da consciência da experiência da dança para a experiência consciente.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

A pesquisa apresenta riscos mínimos decorrentes das entrevistas.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Proposta de pesquisa interessante e de fácil execução.

Endereço: INSTITUTO DE PSICOLOGIA, UFRGS

Rua Ramiro Barcelos, 2600 Bairro Santa Cecília

UF: RS

Município: PORTO ALEGRE

CEP 90.035-003

Telefone (51)3308--5698 Fax: (513)308--5698

E-mail: cep-psico@ufrgs.br

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Os termos foram corrigidos e atendem as recomendações de relatoria anterior.

Recomendações: Sem recomendações.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações: Projeto atende a todas as recomendações e as correções indicadas foram todas realizadas

Situação do Parecer: Aprovado

Apreciação da CONEP: Não Necessita

Considerações Finais a critério do CEP: Projeto aprovado uma vez que foram feitas todas as alterações sugeridas pelo comitê.

PORTO ALEGRE, 17 de Janeiro de 2013

JUSSARA MARIA ROSA MENDES

(Coordenador)