

Danças de Salão: Cocondução¹ dos corpos na cena artística e na cena do ensino/aprendizagem

Jonas Karlos de Souza Feitoza²

Resumo: Este artigo pretende apontar que os corpos nas danças de salão, independente de atuarem na cena artística ou na cena educativa, agem de maneira cooperativa na produção de movimentos dessa dança. Argumenta-se que há uma *postura intencional* (DENNETT, 1997), uma comunicação recíproca de corpos (KATZ e GREINER, 2002) que proporciona a cocondução na execução de movimentos. Essa proposta contribui para uma equidade corporal, mesmo que não simétrica, no processo educacional e artístico das danças de salão, por apresentar a noção de Cocondução como uma proposta de compreensão dos modos de operar do corpo nas danças em pares.

Palavras-chave: danças de salão, corpo, educação, cocondução, postura intencional.

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

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

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

¹ A noção de cocondução foi desenvolvida no meu Mestrado em Dança pela Universidade Federal da Bahia com o objetivo de propor uma revisão para o conceito de condução. No entanto não se propôs, de maneira óbvia, apenas uma junção de palavras, mas sim a implantação de um conceito que emergiu com a necessidade de atribuir novas compreensões sobre os processos cognitivos do corpo nas danças de salão. Vale ressaltar que esse conceito não será desenvolvido nesse artigo de maneira detalhada, apenas mencionado, pois esse assunto demanda espaço. A dissertação estará disponível na Biblioteca Virtual da UFBA para consulta.

² Mestre em Dança e Aluno Especial do PPGAC/UFBA. E-mail: laban1@bol.com.br



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

Há uma necessidade frequente de discutirmos essas questões que permanecem imbricadas nas danças a dois. Logo as explicações necessitam ser argumentadas para que os praticantes possam compreender porque determinado passo é estruturado dessa forma, e assim entender melhor a técnica. A partir disso a aula se transforma em um ambiente de troca de informações, teoria/prática, entre professores e alunos.

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

RELAÇÃO COMUNICACIONAL DA AÇÃO DE DANÇAR A DOIS

Percebemos que, comumente, o termo conduzir, independente do lugar que a dança de salão esteja inserida, tem se remetido a um único referencial de condução que consiste em compreender a comunicação como um ato de um “remetente” para um “receptor”. O parâmetro de comunicação de Jakobson³ (2010) propõe que o ato ou efeito de comunicar-se é baseado nos seguintes elementos: emissor – alguém que emite a mensagem; receptor – a quem se destina a mensagem; código – a maneira pela qual a mensagem se organiza; canal de comunicação – meio físico ou virtual, que assegura a circulação da mensagem; mensagem – objeto de comunicação, constituída pelo

³ Roman Jakobson, membro do Círculo Linguístico de Praga, foi também fundador da Escola Linguística de Praga, que conduziu à fundação do estruturalismo e a diversas teorias da literatura.

conteúdo das informações transmitidas; e referente – o contexto, a situação a que a mensagem se refere.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

POSTURA INTENCIONAL DO CORPO NA DANÇA

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

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

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

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

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

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

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

A pressão do corpo que avança exerce uma ação física similar ao empurrarmos algum objeto, claro que ação diferente, pois estamos falando de dança de salão e subentende-se que os dois corpos, nesse caso, tiveram acesso aos conhecimentos técnicos dessa modalidade e se comportarão de maneira cooperativa. Esse tipo de postura pode ser usado juntamente com outro tipo de postura, a de projeto.

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

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

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

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

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

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

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

Vê-se o computador como um sistema intencional. Prediz-se o comportamento, nesse caso, atribuindo ao sistema a posse de *determinada informação*, e pressupondo que ele é regido por determinados objetivos, e então elaborando a ação mais razoável e apropriada com base nessas atribuições e pressuposições. Falta pouco para chamar a informação possuída pelo computador de crença, e seus objetivos finais e intermediários de desejos. Ela é, e deve ser, uma “posse epistêmica” – um análogo da crença. (DENNETT, 2006, p. 37-38).

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

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

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

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

As corporalidades presentes nesses salões de bailes podem ser estranhas, para quem não tem hábito ou está habituado com as combinações de diferentes corpos que se articulam entre uma dança e outra. Sabemos que a prática da dança a dois requer um diálogo que independe de técnicas codificadas, e alguns corpos que observamos nessas gafieiras⁴ tornam-se estranhos, devido à diversificação de singularidades corporais que dançam sem se preocuparem com a reprodução de um código.

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

A Mimulus Cia de Dança⁵ é uma referência no sentido de promover um novo olhar sobre as danças de salão. Os espetáculos são montados com concepções que extrapolam os limites de passos aprendidos nas academias de dança ao agregar outras linguagens artísticas nas composições de suas apresentações.

Mesquita (2011) argumenta que a Mimulus não sabia aonde chegaria com o seu processo artístico, o que almejavam apenas era fugir das apresentações convencionais das danças de salão. Contudo, chamamos atenção para a companhia com intuito de percebermos a *cocondução* dos corpos nesse formato cênico. Podemos ver dois homens dançando, assim também como mulheres que dançam umas com as outras. A proposição de condução é usada com outras partes de corpo, quebrando com os padrões de condução que são referenciados pela exclusividade do contato das mãos na cintura ou escápula da dama. Também é possível, frequentemente, vermos ações em que o homem carrega a mulher nos braços, e algumas vezes o contrário, a mulher exercendo essa ação. No entanto, não podemos fechar os olhos para a *cocondução* que está ocorrendo.

⁴ Termo usado no Brasil para se referir aos lugares/bailes em que se praticam as danças a dois.

⁵ A Mimulus é uma companhia de dança de Belo Horizonte/MG, que em seus espetáculos tem como referência as danças de salão, buscando trazer para o palco outra forma de olhar pra essa dança. Criando com isso uma linguagem própria. A Cia é liderada pelo diretor e coreógrafo Jomar Mesquita.

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

O corpo em cena está nos dizendo, apontando para nuances que independem da coreografia apresentada. Portanto, podemos ver a noção de *cocondução* em diversos espetáculos que expõem ações relacionais de um corpo com outro. Independente da proposta da companhia ou do espetáculo propor esse olhar para as ações, soluções que os corpos desenvolveram para produzir o movimento, a *postura intencional* (DENNETT, 1997) está acontecendo.

No caso de um espetáculo em dança, e especificamente na apresentação de um casal, o processo intencional torna-se mais evidente para ambos os corpos. E essa evidência é possível, pois, ambos já ensaiaram horas aquela determinada sequência e isso facilita prever o movimento que cada corpo irá executar. Sendo assim, é possível eles agirem no momento propício, e conseqüentemente chegarem a um denominador comum que é a realização da sequência que ambos objetivaram.

CONSIDERAÇÕES: POSTURA INTENCIONAL E COCONDUÇÃO, PROPOSIÇÕES EMANICIPATÓRIAS PARA O CORPO

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

Em alguns ambientes essas questões podem ter uma melhor receptividade. Contudo, é relevante promover espaços de discussões, mesmo nos locais em que apenas o direcionamento para o desempenho técnico seja o objetivo principal. Uma abordagem sobre assuntos relacionados ao corpo, muitas vezes, pode partir de alguma execução errada de um passo, ou algum comentário feito por um dos praticantes. Podemos perceber inúmeras oportunidades que teremos para propiciar momentos de discussões e reflexões. Com isso, será possível despertar interesses daqueles que praticam a dança a

dois e não se dão conta que, também, para um desempenho técnico de qualidade, há necessidade de saberes que estão imbricados nesse processo e que auxiliam no desenvolvimento da dança. “A lição emancipadora do artista, oposta termo a termo à lição embrutecedora do professor, é a de que cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo”. (RANCIÈRE, 2010, p.104).

O desenvolvimento de saberes nas danças de salão parte de coisas básicas, como, por exemplo, porque determinado passo é estruturado dessa forma? Porque em determinado ritmo existe um passo masculino e outro feminino e no tango os homens podem fazer os mesmos passos das mulheres? São questões como essas que trazem inúmeras informações necessárias para o praticante da dança a dois. A diversidade de conhecimento que a dança oferece é enorme e limitarmos essa dança apenas ao desempenho técnico é degradá-la. “Quem ensina sem emancipar, embrutece. E quem emancipa não tem que se preocupar com aquilo que o emancipado deve aprender. Ele aprenderá o que quiser, nada, talvez”. (RANCIÈRE, 2010, p.37).

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

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

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

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

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

Ao propor a noção de *cocondução* a partir da *Postura Intencional* (DENETT, 1997), esperamos contribuir com professores, dançarinos profissionais e amadores nessa prática de dança a dois a se conscientizarem que os corpos que dançam estão a todo o momento agindo em cooperatividade. A partir dessa compreensão, podemos quebrar um pensamento hegemônico insustentável de que uma única pessoa conduz o movimento dessa dança e com isso contribuir para a emancipação do corpo nas danças a dois.

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VALLE, Flávio. Pragmática das danças de salão: uma abordagem comunicacional. In: ECOMING, 1. Belo Horizonte, jul. 2008, PUC-MG. Disponível em:

<http://www.fafich.ufmg.br/ecomig/wp-content/uploads/2009/08/VALLE_Flavio_Texto.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2010.

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

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