

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

KATIUSCA MARUSA CUNHA DICKOW

**JOGO DE DAMAS:** UM ESTUDO SOBRE A INFLUÊNCIA DAS DISPOSIÇÕES DE GÊNERO DA  
DANÇA DE SALÃO NA EDIFICAÇÃO DO *HABITUS*

Porto Alegre

2022

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

KATIUSCA MARUSA CUNHA DICKOW

**JOGO DE DAMAS: UM ESTUDO SOBRE A INFLUÊNCIA DAS DISPOSIÇÕES DE GÊNERO DA DANÇA DE SALÃO NA EDIFICAÇÃO DO *HABITUS***

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teorias e Culturas em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Mónica de La Fare

Porto Alegre

2022

## Ficha Catalográfica

D553j Dickow, Kátiusca Marusa Cunha

Jogo de Damas : Um estudo sobre a influência das disposições de gênero da dança de salão na edificação do habitus /

Kátiusca Marusa Cunha Dickow. – 2022.

114.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Mónica de La Fare.

1. dança de salão. 2. disposições de gênero. 3. habitus. 4. campo. 5. processos de ensino. I. Fare, Mónica de La. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Loiva Duarte Novak CRB-10/2079

Dedico esta pesquisa a minha mãe, que sempre foi e sempre será minha melhor amiga, minha maior inspiração e meu motivo de seguir adiante, todos os dias.

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente, aos meus pais, os grandes amores da minha vida, por seus exemplos de amor, dignidade e grandiosidade.

A minha família, irmãos, sobrinhos, tias, primas, que me apoiam sempre, em todas as situações.

A Kênia, a quem eu tenho o privilégio de chamar de irmã e que é a melhor irmã que alguém poderia ter.

Ao Russ, meu filhote peludo e companheiro de todas as horas.

Aos meus amigos e alunos pela paciência nessas horas intermináveis e necessárias de estudo e pesquisa.

A esse ser humano extraordinário a quem eu tenho a honra de chamar de orientadora, Mônica de La Fare que, com toda a sua inteligência, paciência e perspicácia me auxilia, de maneira ímpar, nesse caminho permanente de ser uma pesquisadora.

Aos professores e alunos que participaram da pesquisa, compartilhando suas histórias e dedicando seu tempo para a coleta de dados.

Ao grupo de estudo dos orientandos da professora Mônica, que auxiliaram grandiosamente na construção dessa tese, com trocas, reflexões e muita amizade.

Aos professores do programa de Pós-Graduação da PUCRS e de fora dela, em especial as professoras componentes da banca, que, brilhantemente, compartilharam todo o seu conhecimento, dando o embasamento e sustentação teórica necessários para a concepção desta pesquisa.

A PUCRS pela oportunidade gerada aos estudantes de desenvolverem seus projetos junto a uma Universidade respeitada e reconhecida por sua qualidade.

E, finalmente, meu agradecimento a todas as mulheres que tecem a minha vida, minha mãe, minhas irmãs, amigas, alunas, colegas, as mulheres do Coletivo Par, da Fundação Catarinense de Cultura, a minha orientadora...que me ensinam todos os dias e me auxiliam diariamente nesse exercício de reflexão e desconstrução.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001” (This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001).

Para obter algo que você nunca teve, precisa fazer algo que nunca fez.

Chico Xavier

## RESUMO

Esta tese se propôs a pesquisar a edificação do *habitus* nos agentes da dança de salão, a partir da incorporação das disposições de gênero mantidas pelos processos de ensino desse subcampo social, com base nos pressupostos teóricos de Pierre Bourdieu. Para tal investigação foi escolhida a cidade de Porto Alegre, no Estado do Rio Grande do Sul, pela inserção da pesquisadora como profissional atuante nesta cidade. O objetivo geral da pesquisa é analisar os efeitos da reprodução e manutenção de disposições binárias de gênero na dança de salão, por meio dos processos de ensino e compreender de que forma essas disposições, naturalizadas nos corpos e discursos, edificam o *habitus* dos agentes pertencentes a esse subcampo. Como objetivo específico pretendeu-se estudar as estruturas sociais e as transformações histórico-culturais ocorridas na construção dos corpos e a formação constituinte do *habitus*, a partir das disposições que edificam o campo da dança de salão, analisando como as disposições de gênero são construídas e assimiladas pelos agentes durante esse percurso e perceber de que forma os processos de ensino atuam na edificação e manutenção dessas disposições. Para essa análise, foram utilizadas as abordagens teóricas de Pierre Bourdieu em relação aos conceitos de capital, campo e *habitus*, além de outras autoras/autores que dialogam e discutem com os pressupostos de Pierre Bourdieu. Para a construção dos dados foi elaborado um questionário online com 10 questões fechadas e 8 questões abertas, disponibilizado pelo formulário do Google Forms e direcionados a professores de dança de salão de Porto Alegre que tivessem, no mínimo, dois anos de atuação profissional nessa área e aos alunos desses professores. Do total de 88 professores convidados para participar da pesquisa, 46 responderam ao questionário e dos alunos convidados, 43 responderam ao questionário. Posteriormente, ocorreram entrevistas semiestruturadas com 8 professores e 8 alunos selecionados do questionário, entre setembro de 2020 e maio de 2021. Pelos resultados, pode-se afirmar que os agentes possuem a corporificação das disposições de gênero em seus gestos e discursos e que, essas disposições foram edificadas através dos processos de ensino. Essas disposições edificam o *habitus* de maneira distinta em cada agente e essa edificação age e se movimenta dentro da dança de salão, fazendo com que suas estruturas binárias e heteronormativas passem a ser questionadas, deslocando, mesmo que de forma restrita, o *modus operandi* desse subcampo social. O que leva à reflexão de como essas estruturas foram edificadas e por que elas continuam operando.

Palavras-chave: dança de salão; disposições de gênero; *habitus*; campo; processos de ensino.

## ABSTRACT

This thesis aimed to investigate the construction of the *habitus* in ballroom dancing agents, based on the incorporation of gender dispositions maintained by the teaching processes of this social subfield, based on Pierre Bourdieu's theoretical premises. To conduct this investigation, the chosen location was the city of Porto Alegre, in the State of Rio Grande do Sul, as it is where the researcher works as a ballroom dance teacher. The main purpose of this investigation was to analyze the effects of reproducing and maintaining binary gender dispositions in ballroom dancing through the ballroom dance teaching processes, and to understand how these dispositions, which have been naturalized into this subfield agents' bodies and discourses, contribute to build the *habitus* of such agents. Our specific purpose was to study the social structures and the historical-cultural transformations that have been passing through the processes of body conformation and the formation of *habitus*, considering the founding dispositions of the field of ballroom dancing, analyzing how the gender dispositions are incorporated by the agents during their journey, as well as perceiving how the teaching processes operate in the construction and maintenance of these dispositions. For this analysis, Pierre Bourdieu's theoretical approaches to the concepts of capital, field and *habitus* were considered, as well as other authors who dialogue and discuss with Pierre Bourdieu's assumptions. To build the data, an online questionnaire was developed containing 10 closed-ended and 8 open-ended questions. It was provided through a Google Forms form, aiming at ballroom dance teachers from Porto Alegre who had at least two years of professional experience in this field and at the students of these teachers. Of the 88 teachers invited to participate in the research, 46 responded to the questionnaire, as well as 43 students. Subsequently, from the responses to the questionnaires, semi-structured interviews were conducted with 8 teachers and 8 students, from September 2020 to May 2021. The results indicate that the agents have embodied the gender dispositions in their gestures and speeches, and that these dispositions were built through the teaching processes in which they participated. These dispositions build the *habitus* in a different way in each agent, and this building acts and moves within the social subfield of ballroom dancing, causing its binary and heteronormative structures to be questioned, displacing, even if in a restricted way, the *modus operandi* of this social subfield. This leads to a reflection on how these structures were built and why they continue to operate.

Keywords: ballroom dancing; gender dispositions; *habitus*; field; teaching processes



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Formulário Google Forms.....	26
Gráfico 1 – Faixa etária professores .....	58
Gráfico 2 – Faixa etária alunos.....	59
Gráfico 3 – Gênero professores .....	60
Gráfico 4 – Gênero alunos.....	60
Gráfico 5 – Escolaridade professores.....	61
Gráfico 6 – Escolaridade alunos .....	61
Gráfico 7 - Renda alunos.....	62
Gráfico 8 – Tempo de atuação professores .....	66
Gráfico 9 – Tempo de prática dos alunos.....	66
Gráfico 10 – Atuação dos professores .....	67
Gráfico 11 – Áreas de participação dos alunos .....	68
Gráfico 12 – Função exercida na dança pelos professores.....	68
Gráfico 13 – Função exercida na dança pelos alunos .....	69
Gráfico 14 – Expressão Dama e Cavalheiro pelos professores .....	70
Gráfico 15 – Expressão Dama e Cavalheiro pelos alunos .....	71
Gráfico 16 – Identificação dos professores com a palavra Dama e/ou Cavalheiro .....	72
Gráfico 17 – Identificação dos alunos com a palavra Dama e/ou Cavalheiro .....	72

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Características professores .....	28
Tabela 2 – Características alunos .....	28
Tabela 3 – Faixa etária, gênero, escolaridade e renda dos participantes .....	63
Tabela 4 – Pergunta questionário professores .....	73
Tabela 5 – Pergunta questionário alunos .....	73
Tabela 6 - Complicação das categorias.....	97

## SUMÁRIO

<b>1 UM CONVITE À DANÇA.....</b>	<b>11</b>
<b>2 PASSO BÁSICO: CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA E OS CAMINHOS ESCOLHIDOS.....</b>	<b>16</b>
2.1 A dança de salão no Brasil.....	16
2.2 Dança de Salão em Porto Alegre .....	22
2.3 Caminhos para a obtenção e análise dos dados .....	24
2.3.1 Instrumentos utilizados para a coleta de dados .....	25
2.3.2 Agentes escolhidos para participar da pesquisa .....	27
<b>3 PROCESSOS OCULTOS ENTRE DOIS CORPOS: O SUBCAMPO DA DANÇA DE SALÃO E SEUS PROCESSOS DE ENSINO .....</b>	<b>30</b>
3.1 A dança de salão como subcampo social.....	30
3.2 O que carregamos?.....	35
3.3 Os processos de ensino da dança de salão .....	41
<b>4 JOGO DE DAMAS: CONSTRUÇÃO SOCIAL DOS CORPOS .....</b>	<b>46</b>
<b>5 ENTRE PASSOS E COMBINAÇÕES: ANÁLISE DOS DADOS COLETADOS .....</b>	<b>58</b>
5.1 Agentes e subcampo.....	64
5.2 <i>Habitus</i> primário .....	78
5.3 <i>Habitus</i> secundário .....	82
5.4 <i>Habitus</i> professoral .....	83
5.5 Capital simbólico/Violência simbólica.....	86
5.6 Jogos sociais/edificação do <i>habitus</i> incorporado .....	89
<b>6 POSE FINAL? CONSIDERAÇÕES QUE NÃO TEM FIM .....</b>	<b>100</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>105</b>
<b>APÊNDICE A – Pesquisa de dados on-line – formulário Google Forms.....</b>	<b>110</b>

## 1 UM CONVITE À DANÇA

Este capítulo tem o intuito de apresentar a pesquisa sobre o efeito da incorporação e reprodução das disposições de gênero, realizadas pelos processos de ensino da dança de salão, na edificação do *habitus* dos agentes envolvidos nesse subcampo social. O interesse nessa pesquisa, teve origem a partir da vivência da pesquisadora, como praticante e docente dessa modalidade de dança há 18 anos e como pesquisadora de processos formativos para professores, nessa área.

A pesquisa classificada como qualitativa e quantitativa, no seu quadro metodológico, busca identificar os efeitos da reprodução e manutenção de disposições binárias de gênero na dança de salão, por meio dos processos de ensino e compreender de que forma essas disposições, naturalizadas nos corpos e discursos, edificam o *habitus* dos agentes pertencentes a esse subcampo.

Essas percepções são caminhos de uma desconstrução que parte de uma outra perspectiva, de um olhar para si, como agente inserida nesse contexto, que convive com esses estereótipos de gênero, teve seu corpo moldado por essas disposições e que agora tenta validar essas percepções empíricas nos aportes teóricos escolhidos para a pesquisa, estudando e refletindo sobre o papel da educação nos processos de ensino da dança de salão como edificadora e mantenedora das disposições de gênero. Uma validação que contempla um afastamento específico e que marca a trajetória de muitos pesquisadores, partindo de inquietações percebidas em seu campo de atuação, para reflexões teóricas que auxiliam na compreensão de determinados fenômenos sociais. Repensando primeiramente a relação pessoal com essas disposições, de que forma elas estruturam minha forma de dançar e ensinar e como essas disposições moldam meu corpo e o corpo de outros agentes pertencentes a esse campo social. Essa escolha foi definitiva para que o papel de pesquisadora pudesse estar relacionado, não somente a experiência intrínseca no cotidiano da dança de salão, mas também a reflexão e a criticidade desse campo como um microcosmo que se revela a partir da observação dos fenômenos do macrocosmo social que, ao ser encarado por esse prisma, configura-se a partir de sua historicidade como um subcampo com leis próprias e funções específicas, mas nunca desconectadas do seu universo maior.

Justifica-se essa pesquisa primeiramente pelo impulsionamento de uma insatisfação surgida em meu próprio campo, em seguida pela necessidade em se realizar estudos na área da dança e, mais especificamente na dança de salão, que se caracteriza como um ambiente

repleto de muitas práticas e escassas pesquisas. Pesquisa em dança de salão é algo muito recente no Brasil, ainda mais quando se trata de abordagens relacionadas a temas contemporâneos como: heteronormatividade, scripts de gênero, feminismo, dança queer , etc. As próprias pesquisas relacionadas à historicidade da dança de salão ainda são em número muito pequeno e acabam por utilizar os mesmos referenciais teóricos, por não terem a abrangência e quantidade suficiente para se realizar estudos que contextualizam ou expandem as primeiras referências.

Dessa forma, os constructos aqui trazidos e relacionados ao tema de tese, se tornam fundamentais para a construção desses alicerces de problema e objetivos da pesquisa, transformados em base para as reflexões relacionadas às disposições existentes no subcampo da dança de salão e sua edificação, baseada nas diferenciações sociais impressas nas categorias de raça, gênero, classe e geração, que são carregadas e mantidas por diversos processos de ensino e práticas que envolvem os agentes atuantes nesse campo e que acabam por reforçar a divisão binária de gênero, a dominação masculina e a exclusão de outras possibilidades de corpos. Refletidas nas seguintes questões: Quais as influências das disposições de gênero existentes nos processos de ensino da dança de salão e de que forma elas atuam na constituição do *habitus* dos agentes envolvidos? O que nos leva a refletir sobre quais são essas disposições e de que forma elas atuam como discursos determinantes nesse subcampo, como no caso da condução que é um princípio fundamental da dança de salão e está tão comumente atrelada às funções de, masculino como quem conduz e feminino quem está sendo conduzido? E de que forma os processos de ensino influenciam na edificação e manutenção dessas disposições tornando-as ‘naturalizadas’ nos corpos e discursos dos agentes envolvidos nesse subcampo?

Essa tese parte do pressuposto sociocultural que os campos são constituídos constantemente por tensões e relações de domínio e poder por parte dos agentes pertencentes a ele e essas tensões são responsáveis por transformações, mesmo que limitadas, dentro do próprio campo. Refletir e dialogar sobre pontos de vista diferentes daqueles que vêm sendo transmitidos e reforçados, faz com que as disposições sejam revistas e possam gerar um conflito positivo e participante dessas relações de força. Diante disso, este estudo tem, enquanto relevância acadêmica e social, a intenção de provocar discussões e reflexões referentes às disposições que agem no campo da dança de salão por meio dos processos de ensino dessa modalidade e de que forma elas constituem o *habitus* dos agentes envolvidos nessa prática.

Assim, como a necessidade em olharmos para o campo da dança de salão com a criticidade e propriedade investigativa, que se utiliza de diferentes aportes teóricos, no intuito de discutir sobre questões que estão batendo à nossa porta a todo instante e que estão pedindo licença para entrar no salão de baile para poderem participar, efetivamente, dessa prática social.

Por isso, ao delimitar o tema de pesquisa, levou-se em consideração a grande relevância em verificar quais são essas disposições, de que forma elas se estruturam e até que ponto elas são incorporadas e reproduzidas pelos processos de ensino, possibilitando compreender como elas podem resultar em “marcas corporais” nos praticantes dessa modalidade, em particular, como edificação de um *habitus* estruturado e estruturante das relações binárias de gênero, que ainda regem o subcampo da dança de salão. Na tentativa de servir como ponto norteador, em conjunto com outras pesquisas que já estão sendo desenvolvidas, para a resposta à questão “a dança de salão é para todo mundo?”, a compreendendo como um fenômeno social que necessita ser constantemente pensado, revisitado e questionado.

Os dados construídos e analisados possibilitaram a compreensão das manifestações do *habitus*, as estratégias operadas, as forças do campo e a movimentação dos agentes no próprio subcampo. Como sustentação teórica para a devida análise, optou-se pelo aporte teórico do sociólogo Pierre Bourdieu, articulados com as contribuições de autoras que se dedicam aos estudos sobre gênero e a construção social dos corpos na estrutura hegemônica em que vivemos. Permitindo, por meio dessa pesquisa, um olhar de criticidade e amplitude em relação a dança de salão como um fenômeno social, dentro do campo artístico da dança que, por sua relativa autonomia, condiciona ao seu meio, a aquisição de disposições próprias, que são caracterizadas como condicionantes de entrada e permanência, aos agentes que compõem esse subcampo social. Essa razão condicionante, se faz presente em todos os setores constituintes desse subcampo: processos de ensino, bailes, práticas, apresentações artísticas e competições. E, está intrinsecamente ligada a edificação e manutenção dessas disposições, existentes na maioria das estruturas metodológicas, dos processos de ensino dessa modalidade. Das disposições existentes nessa razão condicionante, as escolhidas para a pesquisa foram as disposições de gênero, que se relacionam com a estruturação binária e heteronormativa: homem/mulher, cavalheiro/dama e que, como eixo de sua estrutura, constituem discursos, gestos e formas de ser e estar.

Essas reflexões, que atuaram diretamente como uma motivação para essa pesquisa, a partir do incômodo surgido do olhar como mulher para esse subcampo, da experiência como praticante da dança de salão e da posição como educadora, foram objetivadas na pretensão de: Analisar o efeito da incorporação e reprodução de disposições de gênero realizadas pelos processos de ensino da dança de salão na formação do *habitus* dos agentes envolvidos nesse subcampo. E distribuídas em objetivos específicos, que servem de apoio ao objetivo geral:

- Estudar as estruturas sociais e as transformações histórico-culturais ocorridas na construção dos corpos e a formação constituinte do *habitus* a partir das disposições que edificam o campo da dança de salão.
- Explorar o campo da dança de salão em seu contexto histórico e social, analisando como as disposições de gênero são construídas e assimiladas pelos agentes durante esse percurso.
- Perceber de que forma os processos de ensino dessa modalidade de dança atuam na edificação e manutenção dessas disposições.

Dessa forma, a presente tese se organiza a partir de cinco capítulos, assim descritos: este capítulo tem o intuito de apresentar o problema, a justificativa e os objetivos da pesquisa, assim como a divisão dos capítulos que compõem a tese.

O segundo capítulo tem por objetivo relatar como essa pesquisa foi sendo tecida e coreografada ao longo do período de doutorado. Apresentando um breve mapeamento do subcampo da dança de salão, suas especificidades culturais no Estado do Rio Grande do Sul e, por consequência, na cidade de Porto Alegre, em conjunto com os caminhos escolhidos para a construção dos instrumentos de coleta dos dados.

O terceiro capítulo é destinado a análise do conceito de campo e a dança de salão como um subcampo social. Posteriormente, adentra-se nas discussões sobre as disposições que estruturam esse subcampo e, por fim, a reflexão sobre os processos de ensino da dança de salão e as relações de manutenção e corporificação dessas disposições.

O quarto capítulo pretende realizar a uma reflexão sobre quem são e de que forma se posicionam os agentes no campo da dança de salão, de uma perspectiva social da construção dos corpos, sendo que o ponto de partida para tal objetivo está ancorado nos conceitos de gênero, binarismo, patriarcado e androcentrismo, trabalhado por diversas autoras, entremeados aos conceitos bourdieusianos de *hexis* corporal e violência simbólica, como possibilidade de análise da corporificação das disposições de gênero, nesse subcampo social.

O quinto capítulo pretende apresentar a análise dos dados obtidos por meio dos instrumentos utilizados para a pesquisa: o questionário online e a entrevista. Apresentando a elaboração e percepção dos dados levantados no questionário e a justificativa dos participantes selecionados para a entrevista, entrelaçando a análise das entrevistas semiestruturadas.

Por último, as considerações finais recuperam a trajetória da pesquisa, apontam seus principais achados e a compreensão possível do tema estudado, além de anunciar reflexões para a continuidade de novos estudos no intuito de ampliar seu entendimento. São apresentados, ainda, como apêndices, os instrumentos de construção de dados e, como anexo, o modelo do questionário online e o roteiro das entrevistas semiestruturadas.

As etapas de construção da pesquisa foram permeadas por constantes reflexões, a partir das inquietações da pesquisadora, como agente atuante da dança de salão em uma perspectiva teórica do estruturalismo construtivista de Pierre Bourdieu, me permitiram participar desse cenário de outra forma, que não se diferencia pela sua qualidade, e sim, por seu caráter inicial e crucial de observação. Segundo afirma Haguette (2010) o ato de observar é um dos meios mais frequentemente utilizados pelo ser humano para conhecer e compreender as pessoas, as coisas, os acontecimentos e as situações. Esse conhecer e compreender, a partir de um olhar como pesquisadora, baliza a estruturação dos objetivos deste projeto, bem como os caminhos que foram traçados, no constante exercício de coleta dos dados e das possibilidades de resposta a esses mesmos objetivos, justamente pelo deslocamento do cotidiano da prática, que certamente valida e credita inúmeros processos de experiência e aportes teóricos, mas que acaba por resultar em uma visão parcial desse amplo processo social. Esse deslocamento traz outras perspectivas a quem sempre esteve imerso na prática, assim como possibilita uma inversão de olhares que certamente serão importantes no caminho de construção de uma tese.



## **2 PASSO BÁSICO: CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA E OS CAMINHOS ESCOLHIDOS**

Este capítulo tem por objetivo relatar como essa pesquisa foi sendo tecida e coreografada ao longo do período de doutorado. A expressão coreografada, é utilizada aqui de forma intencional, justamente por traduzir o trabalho artesanal e minucioso que envolve a construção da pesquisa. Esse coreografar, iniciado desde o pensar no tema, no problema, até a análise dos dados coletados, passa por diversos caminhos, escolhas, reflexões e se assemelha ao ato do pensar artístico, do fazer cultural, que vai sendo planejado e articulado ao longo do tempo e em consonância com os agentes envolvidos no processo.

Construir uma tese envolve, como em qualquer tipo de construção: planejamento, escolha, meta, foco, tomada de decisão nos imprevistos do caminho e, principalmente, um olhar e uma escuta atenta ao campo de pesquisa e aos participantes envolvidos nessa construção, porque é deles que saem as peças fundamentais para alicerçar nossos objetivos. Portanto, esse primeiro capítulo apresenta um breve mapeamento do subcampo da dança de salão no Brasil, suas especificidades culturais no Estado do Rio Grande do Sul e, por consequência, na cidade de Porto Alegre, em conjunto com os caminhos escolhidos para a construção dos instrumentos para a coleta dos dados.

### **2.1 A DANÇA DE SALÃO NO BRASIL**

A dança de salão hoje, no Brasil, caracteriza-se principalmente pelo aprendizado e prática de estruturas e códigos que edificam cada gênero específico. Esses processos de ensino acontecem, na maioria das vezes, em aulas coletivas ou particulares, mas também em congressos e cursos rápidos. Nessas aulas os gêneros trabalhados são, em geral: Bolero, Samba de Gafieira, Samba Rock, Pagode, Salsa, Soltinho, Forró, Zouk, Tango, Bachata e West Coast Swing. Alguns processos de ensino optam por trabalhar de forma mais especialista (somente com Tango, por exemplo) ou de forma mais generalista (dois ou mais gêneros). Em geral, as aulas estão focadas no ensino de figuras, sequências ou passos e relações que fundamentam essas estruturas como, a condução, a musicalidade, a postura corporal, entre outras. Essa estruturação se deu, em meados dos anos 80, por alguns professores do Rio de Janeiro, no intuito de atender um maior número de pessoas, já que as

aulas aconteciam de forma particular e, na maioria das vezes, em bailes e em locais de eventos e não em locais específicos para o ensino. Com esse formato, os processos de ensino foram replicados para outros Estados do país, que já continham manifestações de dança de salão, porém, não com essa estrutura que hoje é a mais comum que temos na dança de salão. Além dos processos de ensino, são partes comuns desse campo social, os bailes de escolas ou eventos de dança de salão, as apresentações artísticas e os congressos. Apesar de a dança de salão também ser utilizada como recurso pedagógico em outras situações, como: processos terapêuticos, de assistência a pessoas com deficiência, não se torna o foco principal nesses contextos e, justamente por isso, não é o enfoque deste estudo.

Em geral, os pares são constituídos por um homem e uma mulher, que assumem determinadas funções, referentes as posições que ocupam. Funções essas, intrinsecamente ligadas as disposições binárias de gênero, ou seja, determinadas pelo papel masculino de quem conduz e ao papel feminino de quem é conduzido, acompanhado de um acúmulo de responsabilidades que devem ser adquiridas ao se assumir essa função, ainda mais quando se relacionam, nos processos de ensino ‘ditos’ como tradicionais. As figuras do cavalheiro e da dama se conectam, obrigatoriamente, às funções de ser um líder, decidido, determinado e cortês; ser passiva, suave, delicada e interessante. Essas são duas expressões muito comuns no campo da dança de salão, trazidas desde o seu “início”, na sociedade europeia dos séculos XIV e XV, mais especificamente nos salões da aristocracia francesa e são utilizadas, até hoje, na maioria dos processos de ensino dessa modalidade, designando, assim, a dama como o papel feminino, na posição de quem espera a condução do cavalheiro e o próprio, na posição de quem comanda a dança, de referência masculina (STRACK, 2013). Como um subcampo social, a dança de salão se constitui de diversas disposições que edificam as formas de ser e estar dos agentes pertencentes a essa realidade, no entanto, a pesquisa está centralizada, especificamente, nas disposições de gênero que estruturam esse subcampo. Essas disposições se relacionam à maneira como se constituem os casais nessa modalidade de dança, que tem como, principal característica, a composição de pares.

Em todo meu processo como bailarina e educadora na área da dança, mais especificamente com a capacitação de professores em dança de salão, pude acompanhar minuciosamente a realidade dessa atividade pelo Brasil e perceber como as disposições estão inseridas no campo da dança de salão, por meio dos discursos e práticas que representam as diversas constituintes dessa modalidade (aulas de dança, bailes, apresentações, mídias). Disposições essas que se relacionam ao binarismo homem/mulher e são estruturadas nessa

participação ativa versus passiva, que também está associada as relações de poder absorvidas culturalmente nessa relação, sendo entendida como uma ação na qual um corpo tem o domínio sobre outro, no acontecimento da dança (FEITOZA, 2011). Essa estruturação faz com que os modos de ser e estar desse subcampo se relacionem de forma comum entre os locais de sua prática, nos levando a percepção de que, independentemente de onde e de que forma a dança de salão seja praticada, seu campo constitutivo possui certas disposições que transpassam as barreiras territoriais e culturais, ao produzir práticas individuais e coletivas que constituem o *habitus* dos agentes que participam desse campo e perpetuam as condições sociais dos diferentes subcampos, que se dão por meio de experiências pretéritas, depositadas em cada grupo e traduzidas na forma de ações e percepções. A teoria Bourdieusiana (2002) associa os condicionamentos/disposições a um determinado campo, que produzem o *habitus*, definido como uma matriz de percepções estruturais e de representações dialéticas do perceber, do pensar e do agir, construído a partir da exposição repetida às condições sociais, das experiências vividas e da aprendizagem implícita ou explícita, que formam um conjunto de referências e disposições sociais, produtos da interiorização da realidade externa (macrocosmo) e das pressões do meio social que orientam a ação (microcosmo).

Nessa realidade, desde o primeiro dia de aula se aprende a ser ‘uma dama’ e ‘um cavalheiro’ e todas as expectativas e responsabilidades relacionadas a esse papel, são inseridas dia a dia nas práticas que envolvem o aprendizado dessa dança, em um processo de incorporação e naturalização dessas estruturas. Processo esse que está diretamente relacionado à existência de práticas corporais diretivas de ensino, onde as rotinas corporais e mentais são reproduzidas de forma tão mecânicas e rotineiras, que se tornam inconscientes, a tal ponto que permitem o agir com naturalidade a processos outrora definidos como distantes e incomuns (POLEZI, SILVEIRA, 2017). A utilização dessas práticas corporais diretivas por parte dos agentes atuantes nesse campo, como professores, alunos, profissionais e amadores, reforçam características estruturais que distanciam, cada vez mais, esse subcampo, do conceito usual de que a dança de salão é “para todos”. Justamente por suas disposições estarem estruturadas na vinculação direta às questões de distinção social, constituindo assim, “uma cultura dançante que perpassa os anos e mantém estagnadas estruturas e códigos correspondentes a época em que foi criada, estando sempre associada a demarcação de classe social e papéis de gênero” (MARION, 2014, p. 11).

Meu contato inicial com a dança de salão se deu como aluna em uma escola e, apesar de minha formação anterior em dança, era a primeira vez que tinha contato com essa

modalidade específica. No decorrer deste processo, aprendi fundamentos relacionados às disposições binárias e heteronormativas que estavam ‘naturalmente’ vinculadas ao ensino das estruturas (passos e sequências) dessa modalidade e intrinsecamente atreladas aos processos de condução e resposta dessas estruturas, que correspondem as figuras do cavalheiro como condutor e da dama como conduzida. Como minha formação de dança anterior era como bailarina clássica, ao ser inserida no contexto da dança de salão, a condução não fazia parte do meu cotidiano, já que essa não é uma característica existente no campo do ballet clássico e, por conta disso, tive muita dificuldade em entender que deveria esperar o cavalheiro conduzir para que eu pudesse fazer os passos, que minha atuação na dança se resumiria a esperar a condução de um homem para que eu pudesse então executar o que tivesse sido proposto por ele. Mesmo que eu sentisse vontade de executar algo com meu corpo, resultante de um estímulo musical por exemplo, essa execução deveria existir dentro de um espaço-tempo de proposição dele e que não interferisse diretamente em sua dança.

Essa relação me gerou um incômodo inicial, porém, nos processos de ensino dos quais sempre tive contato, essas disposições de gênero, machistas e sexistas são construídas de forma tão constantes e naturalizadas que se aprende a ser uma dama e se aprende também, diariamente, que essa é uma das condições necessárias se você quiser se manter e ter méritos nesse subcampo. Dessa forma, meu corpo e meu *modus operandi* foram sendo moldados, pela permanência e constância das aulas, dos bailes e de toda a realidade que envolve a dança de salão, como corrobora Bourdieu (2004), ao afirmar que, com o passar do tempo se adquirem gestuais, gostos e discursos comuns aos agentes que comungam os mesmos objetivos. Aos poucos eu fui percebendo que, naquele ambiente, ser uma dama possuía um valor simbólico, ou seja, um poder representativo que operava como uma moeda de valor. Mas essa percepção nada teve a ver com uma criticidade minha em relação ao campo, e sim, como uma possibilidade de aceitação dessa estrutura. Hoje, eu percebo como era forte a minha inserção nas regras implícitas estabelecidas para esse campo e que, com o passar do tempo, me acostumei a jogar esse jogo. Da mesma forma que os agentes pertencentes a esse subcampo social estão submergidos nessa lógica, a ponto de não conseguirem imaginar ou supor que exista uma estrutura violenta e sexista que rege esse jogo. Um jogo onde os papéis já estão estabelecidos e que as regras, por si só, já determinam quais são as pessoas aptas e não aptas a jogar. Combinado ao ato de conduzir, se estabelece uma relação onde o condutor, relacionado a figura do homem, deve adquirir como características a virilidade, a tomada de decisão, a assertividade e a proteção da dama. Em oposição à figura da conduzida, relacionada ao papel

feminino, que deve possuir como elementos fundamentais, a passividade, leveza, sensualidade e a espera. Nos processos mais tradicionais de ensino da dança de salão, não existe outra possibilidade que não sejam as divisões binárias de gênero: homem e mulher, cavalheiro e dama, masculino e feminino, forte e fraca, viril e delicada.

Depois de um tempo como aluna, ingressei em um programa de desenvolvimento técnico para formação de professores nessa mesma escola e passei a atuar como professora. Vale ressaltar aqui que esse é um caminho muito comum nos processos formativos desse subcampo e que essa relação será abordada de forma mais específica na seção referente aos processos de ensino. Nessa nova função, comecei a observar que minhas alunas se espelhavam em meus gestos e os copiavam, na tentativa de reprodução de algo que elas traduziam como sensual e bonito. Depois vieram os pedidos para que eu ministrasse aulas sobre sensualidade feminina e, mesmo atendendo essa necessidade delas, pude perceber que eu não me sentia confortável nessas aulas, pois não conseguia visualizar o porquê de elas terem que aprender gestuais que são de outra pessoa para se sentirem bonitas, femininas e sensuais. Os movimentos que eu reproduzia na dança não eram executados com a intenção de seduzir, porém, dentro das estruturas conceituais estabelecidas para uma dama, meus movimentos representavam a sensualidade que uma mulher que dança deveria ter, ou seja, mesmo que o meu desejo não fosse expressar esse estereótipo, meus gestos já estavam moldados para isso. Com o passar dos anos e diversas tentativas de entender a necessidade dessas e de tantas outras mulheres, em se encaixarem em um padrão de certo e errado, pude perceber que essa relação nada tinha haver com os passos que estavam sendo executados e sim, com a imagem que se espera de uma dama. E, ao ministrar cursos de capacitação para professores em outros estados do Brasil, pude perceber que estas disposições não eram reproduzidas somente no meu ambiente de trabalho, mas sim, em diversas escolas de dança e processos formativos que tive contato. O que me levou a refletir sobre a forma como essas disposições são edificadas e mantidas no campo da dança de salão, por meio dos processos de ensino e como elas se refletem nas demais partes comuns desse campo, por meio de gestos, discursos e modos de ser e estar dos agentes.

O processo de se dançar a dois passa por um princípio fundamental que é o da condução, que pode ser entendida sobre muitos aspectos mas, que na dança de salão, comumente se refere a uma comunicação entre a pessoa que estimula e a que está sendo estimulada, porém, como corrobora Lorandi e Cabral (2019) nota-se que essa condução é frequentemente relacionada ao princípio de ordem, hierarquia e forma, desconsiderando os

sujeitos envolvidos e o compartilhamento das decisões dos instantes em que o movimento surge, o que acaba por caracterizar a condução, não pela intencionalidade do momento em si, mas sim, por sua concretização em figuras, formas e passos já estipulados, como se jogássemos um jogo onde as perguntas e as respostas já estivessem estipuladas em seu início. E, por esses processos de condução serem criados a partir de disposições binárias, que estabelecem relações de poder entre quem conduz e quem está sendo conduzido, atrelados ao masculino traduzir a força dominante exercida em relação ao feminino, fica ainda mais evidente a falta de compartilhamento dessas decisões e a impossibilidade de uma desconstrução do gênero, ligada aos papéis de condutor e conduzido.

Segundo Feitoza (2011) o termo conduzir ainda tem sido associado ao domínio de um corpo sobre o outro e, mesmo quando as tentativas de rompimento dessa relação são exploradas, ainda nos deparamos com uma busca incessante por um masculino e um feminino, como em relações de dança entre dois homens ou duas mulheres. Isso sem falarmos na tamanha incompatibilidade de pessoas não-binárias conseguirem entrar e se adaptar nesse campo social, por essa e as demais disposições existentes na dança de salão, que ainda são mantidas e reproduzidas diariamente por meio dos processos de ensino. E, como afirma Bourdieu (1995), o mundo social tem a capacidade de imprimir nos corpos de homens e mulheres um modo de estar no mundo baseado na assimetria das relações de gênero. As relações assimétricas entre os gêneros estão baseadas em um pensamento binário e dicotômico entre os sexos onde o feminino é traduzido como inferior e o masculino como superior como resultado de uma dominação masculina que neutraliza e reforça essas posições. Por consequência, os corpos acabam por traduzir esses simbolismos repletos de valores e significações, característicos dessa assimetria e que são apreendidos e reconhecidos como naturais, ao serem inseridos em contextos sociais que validam suas práticas, como a dança de salão, que acaba por atuar como reprodutora desse pensamento dicotômico, ao estruturar suas práticas nessas disposições binárias.

A partir dessas percepções e incômodos é que foi se construindo o tema de pesquisa, centralizando o problema na percepção de, o quanto e de que forma, os processos de ensino influenciam na manutenção e edificação dessas disposições de gênero. Como essas disposições são inseridas e mantidas por subcampo? De que forma o processo de ensino da dança de salão age e corrobora para a manutenção dessas disposições? De que maneira ela edifica o *habitus* desses agentes e como esse *habitus* se movimenta dentro do jogo? No intuito de tentar responder essas e outras questões que surgiram ao longo da tese, foram escolhidos os

sujeitos da pesquisa e a coleta de dados. No início, foi pensado em realizar uma coleta mais ampla, que abrangesse professores de dança de salão de todo o Brasil, mas depois foi feita uma adequação dessa realidade, entendendo que o mapeamento de uma região específica, poderia auxiliar de forma mais efetiva no entendimento das percepções locais, da cultura e dos processos de ensino, o que não inviabiliza, de forma alguma, a replicação e extensão da coleta de dados em outros locais e com outros agentes. Para isso, foi escolhido a cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, pois é o local onde a pesquisadora atuou como docente por 12 anos, principalmente com a capacitação de professores em dança de salão e, por conta dessa atuação, acaba tendo mais inserção e acesso aos demais professores e alunos da cidade.

## 2.2 DANÇA DE SALÃO EM PORTO ALEGRE

A estrutura dos processos de ensino da dança de salão em Porto Alegre segue, quase que de forma unânime, a base dos processos que se estruturam no Rio de Janeiro, na década de 80, onde os professores começaram a dar aula em grupos e montar instituições de ensino. Não que elas não existissem antes, porém, seu direcionamento estava mais voltado a regras de etiqueta e comportamento, do que ao ensino da técnica em si. O ensino da dança de salão acontecia de forma individual e, geralmente, antecedia aos bailes e festas. Como essa estruturação veio a formatação das aulas, as divisões de gênero para o ensino e a metodologia empírica utilizada para tal objetivo: ensinar a dança de salão para um grupo de alunos.

O Rio Grande do Sul é um Estado que mantém e vivencia suas tradições culturais e a dança é considerada uma das formas de expressão dessa cultura, que é entremeada pela cultura primitiva e dos colonizadores europeus - espanhóis e portugueses. A história da formação da sociedade sul-rio-grandense é atravessada por seu tradicionalismo gaúcho, herança de suas relações fronteiriças com a Argentina e o Uruguai. De acordo com Côrtes (1997), em 1947 surgiu o Movimento Tradicionalista Gaúcho, e a fundação do CTG 35, que foi o primeiro Centro de Tradições Gaúchas na cidade de Porto Alegre. Para além das danças tradicionais, as outras manifestações de dança em Porto Alegre, capital do Estado, começaram a surgir a partir da criação do Instituto de Cultura Física, por Mina Black e Nenê Dreher Bercht, na década de 1920 (DANTAS, 1999). No Instituto eram ensinadas Ginástica Acrobática, Rítmica Dalcroziana, Plástica Animada e Dança Culta, pois Mina Black havia estudado no Instituto Jaques-Dalcroze, em Hellerau, na Alemanha. Do Instituto de Cultura Física saíram para estudos na Alemanha Lya Bastian e Tony Petzhold, consideradas pioneiras



da dança em Porto Alegre. Além das danças folclóricas gaúchas, dança clássica, dança moderna e dança contemporânea, percebe-se no Estado grupos organizados que pesquisam as danças étnicas, aquelas que são produzidas por uma comunidade racial e culturalmente homogênea, transmitidas de geração em geração, com mínimos acréscimos e/ou modificações, como por exemplo: os grupos de dança afro, de danças alemãs, de danças polonesas, de danças italianas, de danças portuguesas, de danças árabes entre outras, que se desenvolvem nas diferentes regiões do Estado (HOFFMANN, 2014).

A história da dança de salão no Rio Grande do Sul teve seus primeiros registros anteriores ao século XIX, mas se referiam aos salões de baile da nobreza gaúcha, constituída pelas famílias da elite militar do Estado, em Rio Pardo. Nesses salões de baile aconteciam os famosos saraus, onde as pessoas dançavam a gavota, o minueto, a galharda, entre outras danças vindas da corte europeia. Existem alguns registros de bailes de salão, encontrados no periódico O Rio-Grandense, em 1848, que se referiam à dança de baile polka e valsa e a preocupação dos pais com essas danças, que favoreciam a aproximação entre meninos e meninas (A exemplo do que ocorreu com as danças de baile praticadas no século XIX em outros estados brasileiros, a valsa, provavelmente, foi a dança mais praticada no Estado, nessa época, seguida pela polka, quadrilha, mazurka, habanera, contradança, schottish, minueto, gavota, galopes, fandango e o tango, que começa a ser praticado a partir de 1875, como dança e música, sendo bem-aceito pela elite local.

Em relação ao ensino dessas danças, é possível encontrar o registro de dois professores que anunciavam suas aulas: Aline Moreau (1850) e Adolpho José dos Passos (1884), além de algumas instituições de ensino formal, que publicavam anúncios em periódicos, citando o ensino de dança: Collegio Minerva (1850), Collegio para Meninas, Collegio Aplicação e Novo Collegio (RIED, 2003). Em geral, essas aulas de dança eram ofertadas de forma livre, complementar e não obrigatória e estavam mais relacionadas com regras de etiqueta e comportamento do que com a técnica da dança em si. Os professores que surgiram após essa época ministravam suas aulas de forma empírica e sempre baseada nas danças europeias de salão, de caráter coreográfico e como forma de etiqueta, somente em meados dos anos de 1980 é que a dança de salão começa a ser encarada como processo de ensino em grupos, da forma que é conhecida até hoje. Esse processo se deu no Rio de Janeiro e, o Rio Grande do Sul, como a maioria dos outros Estados Brasileiros, foi absorvendo essa maneira estrutural da dança e dos processos de ensino, já abordados na seção referente à dança de salão no Brasil. As novidades que ocorriam na capital carioca eram trazidas para o Estado, principalmente



para Porto Alegre pelos professores que iam até lá para se especializar, através de cursos de professores e aulas particulares e se mesclavam aos processos já existentes na capital gaúcha, formatando assim, a estruturação dos processos de ensino no Estado, que até hoje, permanecem de forma muito semelhante.

Esse breve mapeamento da dança de salão no Brasil e em Porto Alegre se faz importante para que possamos entender sobre o subcampo escolhido para a pesquisa e os agentes pertencentes a ele, auxiliando na escolha dos caminhos para a obtenção dos dados e sua posterior análise.

### 2.3 CAMINHOS PARA A OBTENÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Os caminhos escolhidos para guiar o desenvolvimento desta tese foram de uma composição metodológica que auxiliasse, da melhor forma, o alcance dos objetivos propostos. No intuito de alcançar tais objetivos, optou-se pela integração entre a pesquisa quantitativa e qualitativa, como possibilidade de ampliar e ao mesmo tempo particularizar o fenômeno social em questão, no desejo de que as relações sociais possam ser analisadas em seus aspectos mais concretos, com o aprofundamento de seus significados mais essenciais (MINAYO; SANCHES, 1993). Tendo em vista que ambas têm como preocupação o ponto de vista do indivíduo, sendo a qualidade uma propriedade relacionada a proximidade com o sujeito e a quantificação uma medição dessa proximidade, por meio de materiais e métodos empíricos. Gatti (2007) considera que quantidade e qualidade na pesquisa podem se tornar grandes aliadas, se pensarmos que a quantidade é um significado que é atribuído à grandeza com que um fenômeno se apresenta, mas que precisa ser interpretada qualitativamente, pois, sem relação a algum referencial não tem significação em si. Portanto, optou-se pela abordagem qualitativa e quantitativa, por compreender que a articulação entre essas perspectivas opera como modo de contribuição no entendimento do objeto de análise, se constituindo do entrelaçamento de dois artifícios: um questionário online, com questões abertas e fechadas e a aplicação de entrevistas semiestruturadas.

Inicialmente, pensou-se na utilização das técnicas de observação de campo, escolhido por meio do contato direto e contínuo de uma determinada prática cotidiana desse campo, durante o período de seis meses e entrevistas semiestruturadas com os agentes envolvidos nessa prática. Absorvendo assim, sensações, relatos e pontos de vista, na tentativa de complementar as percepções surgidas no contato com a prática, tendo como critério de

escolha as seguintes características: Turma de dança de salão em Porto Alegre, de nível iniciante, com abordagem metodológica tradicional que trabalhe com pelos menos dois dos gêneros que são trabalhados com maior frequência nessa modalidade (samba, forró, salsa, tango, zouk, bolero, bachata, sertanejo), com regularidade mínima de uma vez por semana, praticantes de ambos os sexos e idade mínima de 18 anos. Porém, diante do cenário pandêmico que estamos vivendo em razão do Covid-19, surgiu como alternativa a realização de entrevistas semiestruturadas de forma online com os participantes do questionário. As escolhas referentes aos instrumentos utilizados para a coleta de dados e os agentes participantes da pesquisa, estão relacionadas a seguir.

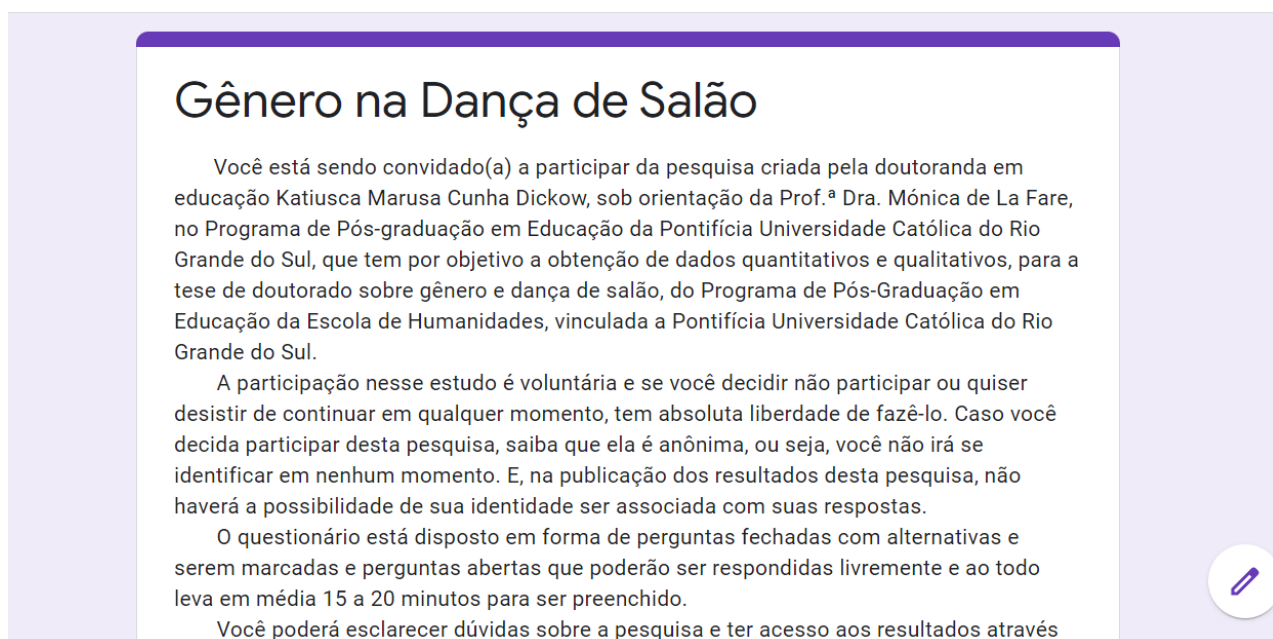
### 2.3.1 Instrumentos utilizados para a coleta de dados

Foram utilizados um questionário online e uma entrevista semiestruturada. A criação e utilização do questionário online se deu basicamente por dois motivos: para que fosse possível criar uma conexão antecipada com os futuros entrevistados, analisando assim, quais perfis e percepções seriam interessantes de serem aprofundadas nas entrevistas e pela escassez de dados quantitativos na área da dança de salão. O que nos leva a pensar sobre a importância da replicação desse instrumento de coleta de dados em outras cidades, subcampos e realidades. O questionário foi criado através da plataforma de formulários da Google, o Google Forms e continha 10 questões fechadas e 8 abertas para os profissionais, e 11 questões fechadas e 8 abertas para os alunos.

No que se refere a construção e aplicabilidade do questionário, priorizou-se pela obtenção de indicadores que demonstram como as disposições de gênero atuam nos discursos e modos de ser e estar, dos agentes participantes, com questões relacionadas a sua inserção na dança, a visão sobre os termos dama e cavalheiro e aos seus processos de ensino. Vale ressaltar que foi realizada uma adequação em relação ao questionário dos alunos, para a inserção de uma questão fechada sobre a renda familiar, depois de uma reflexão de este ser um fator importante na análise dos dados relacionados às disposições de classe, que estão intrinsecamente conectadas às disposições de raça, gênero e geração. Os dois questionários tinham questões idênticas, relacionadas a identificação dos agentes e outras questões diferentes relacionadas a temas mais específicos, justamente por serem dimensões distintas (professores e alunos) e trazerem percepções desde o seu ponto de vista.

Antes de ser disponibilizado para os participantes, o instrumento foi testado pela pesquisadora, para que alguns testes fossem feitos, como tempo de duração e entendimento das questões. Após esse teste, o questionário foi disponibilizado, primeiramente aos professores, entre os meses setembro a novembro de 2020 e depois aos alunos dos professores que participaram da entrevista, sendo disponibilizado entre os meses de fevereiro a abril de 2021.

Figura 1 – Formulário Google Forms



The image shows a screenshot of a Google Forms survey. The title is "Gênero na Dança de Salão". The text of the survey is as follows:

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa criada pela doutoranda em educação Kátiusca Marusa Cunha Dickow, sob orientação da Prof.ª Dra. Mônica de La Fare, no Programa de Pós-graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, que tem por objetivo a obtenção de dados quantitativos e qualitativos, para a tese de doutorado sobre gênero e dança de salão, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Escola de Humanidades, vinculada a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

A participação nesse estudo é voluntária e se você decidir não participar ou quiser desistir de continuar em qualquer momento, tem absoluta liberdade de fazê-lo. Caso você decida participar desta pesquisa, saiba que ela é anônima, ou seja, você não irá se identificar em nenhum momento. E, na publicação dos resultados desta pesquisa, não haverá a possibilidade de sua identidade ser associada com suas respostas.

O questionário está disposto em forma de perguntas fechadas com alternativas e serem marcadas e perguntas abertas que poderão ser respondidas livremente e ao todo leva em média 15 a 20 minutos para ser preenchido.

Você poderá esclarecer dúvidas sobre a pesquisa e ter acesso aos resultados através

Fonte: A autora (2021).

Outro instrumento utilizado para a coleta dos dados foi a entrevista semiestruturada, que teve como principal objetivo, aprofundar as questões que emergiram do questionário. Sua semiestruturação teve como base 5 perguntas, que foram pensadas de uma forma, ao mesmo tempo ampla, para que os entrevistados tivessem margem de relatar acontecimentos e percepções de uma forma geral, mas também, direcionadas a pontos importantes de serem analisados posteriormente, como: *habitus* primário e secundário, disposições de gênero e violência simbólica.

A primeira e a última pergunta foram iguais nos dois perfis de entrevistados (professores e alunos), “como foi sua aproximação com a dança de salão?” e “para você, a dança de salão é pra todo mundo?”. E as demais foram direcionadas para as situações específicas vivenciadas por essas duas realidades que, apesar de pertencerem ao mesmo subcampo, estão divididas por questões hierárquicas e que são aprofundadas ao longo da

escrita da tese. Todas as entrevistas foram realizadas no formato online, pela plataforma Zoom e gravadas para posterior transcrição pela pesquisadora. Os professores foram contatados pelo e-mail disponibilizado no formulário utilizado para o questionário e convidados a participar da entrevista. Todos os professores aceitaram o convite (que já havia sido realizado em uma das perguntas disponíveis no questionário) e as entrevistas foram marcadas de acordo com a disponibilidade de cada um dos participantes e da pesquisadora.

### 2.3.2 Agentes escolhidos para participar da pesquisa

Os agentes escolhidos para participar da pesquisa foram professores e alunos de dança de salão da cidade de Porto Alegre. Os professores deveriam atuar há, pelo menos, dois anos como docentes e ter essa atividade profissional como principal. Foi realizado um mapeamento inicial, por meio do buscador de pesquisa Google, aliado ao conhecimento da pesquisadora, para quantificar as escolas de dança de salão, ou escolas de dança em geral, que tivessem a dança de salão como atividade principal. Nessa pesquisa foi possível localizar 36 escolas e 88 professores, que foram convidados a participar da pesquisa através de uma mensagem de e-mail ou whatsapp, que continha o link de acesso ao questionário disponibilizado no Google Forms. Desses 88 profissionais, 46 responderam ao questionário. Já os alunos, que responderam ao questionário, receberam o convite para participar da pesquisa através de cada um dos 8 professores de foram selecionados para a entrevista semiestruturada. Ao todo, 43 alunos responderam ao questionário enviado.

A partir do questionário, foram escolhidos 8 professores e 8 alunos para participarem das entrevistas semiestruturadas. Os critérios para tal escolha foram: gênero (50% de cada gênero), faixas etárias variadas e a resposta a pergunta do questionário “Você se identifica com os termos Dama e Cavalheiro?”, para que as entrevistas pudessem auxiliar, qualitativamente, na compreensão das questões abordadas no questionário.

As tabelas abaixo contêm as características dos agentes escolhidos para a entrevista. Essas características serviram de análise e entrelaçamento dos dados do questionário e das entrevistas. Lembrando que, para a preservação da imagem dos agentes, seus nomes foram substituídos por nomes de Fuscas, uma paixão da pesquisadora que, com muito carinho, pesquisou os nomes de carros existentes e referenciou em cada entrevistado uma característica que a fizesse recordar a quem pertencia tal caracterização. Os amantes e colecionadores de carros possuem um vínculo especial com seu antigo e é muito comum que eles sejam

batizados com nomes, o próprio Godofredo (Fusca da pesquisadora) faz parte das entrevistas. Então, essa escolha não deixa de ser uma homenagem de agradecimento a cada entrevistado, que dedicou seu tempo e revelou parte de sua história para que essa pesquisa pudesse ser concluída.

Tabela 1 – Características professores

<b>Nome</b>	<b>Gênero</b>	<b>Idade</b>	<b>Escolaridade</b>	<b>Tempo de atuação</b>	<b>Dama e Cavalheiro</b>
<b>Amadeus</b>	Masculino	53 anos	Superior completo	+ de 10 anos	Se identifica
<b>Alfredo</b>	Masculino	38 anos	Especialização	+ de 10 anos	Identifica pouco
<b>Godofredo</b>	Masculino	20 anos	Superior incompleto	+ de 2 anos	Não se identifica
<b>Luna</b>	Feminino	28 anos	Especialização	+ de 10 anos	Não se identifica
<b>Margot</b>	Feminino	36 anos	Superior completo	+ de 10 anos	Não se identifica
<b>Marie</b>	Feminino	57 anos	Especialização	+ de 10 anos	Se identifica
<b>Penélope</b>	Feminino	26 anos	Mestrado	+ de 5 anos	Se identifica muito
<b>Romeu</b>	Masculino	39 anos	Superior completo	+ de 10 anos	Não se identifica

Fonte: A autora (2021).

Tabela 2 – Características alunos

<b>Nome</b>	<b>Gênero</b>	<b>Idade</b>	<b>Escolaridade</b>	<b>Tempo de atuação</b>	<b>Dama e Cavalheiro</b>
<b>Afonso</b>	Masculino	54 anos	Ensino fundamental	+ de 10 anos	Se identifica
<b>Aurora</b>	Feminino	60 anos	Especialização	+ de 5 anos	Se identifica
<b>Barthô</b>	Masculino	56 anos	Superior completo	+ de 2 anos	Se identifica
<b>Catarina</b>	Feminino	41 anos	Especialização	+ de 10 anos	Não se identifica
<b>Gaspar</b>	Masculino	30 anos	Especialização	+ de 2 anos	Não se identifica
<b>Heitor</b>	Masculino	40 anos	Mestrado	+ de 5 anos	Não se identifica
<b>Sam</b>	Feminino	31 anos	Superior completo	+ de 10 anos	Se identifica
<b>Teutônia</b>	Feminino	39 anos	Superior completo	+ de 10 anos	Não se identifica

Fonte: A autora (2021).

Importante destacar que a condição da pesquisadora, de ser docente nessa área e de atuar por 18 anos no Brasil e 12 em Porto Alegre, acabou por influenciar a adesão de um

maior número de participantes, afinal de contas, eles estavam respondendo a um questionário elaborado por sua colega (no caso dos professores) ou por uma profissional de referência na área (no caso dos alunos). Acredito também, que não se obteriam as mesmas respostas se o questionário fosse realizado por alguém desconhecido o que, de forma alguma, invalida o instrumento de coleta dos dados, muito menos a sua análise. Desenha-se, no entrelaçamento dos dados surgidos nos instrumentos de coleta, com as reflexões sustentadas pelo aporte teórico escolhido, a possibilidade de respostas para as questões norteadoras desta pesquisa, assim como outros caminhos e questionamentos que surgiram ao longo do exercício da escrita.

O próximo capítulo adentra a análise do subcampo da dança de salão e seus processos de ensino, utilizando os conceitos bourdieusianos de campo, *habitus* e capital simbólico como base para as reflexões de como esse subcampo é constituído e de que forma seus agentes transitam sobre essa dimensão social.

### **3 PROCESSOS OCULTOS ENTRE DOIS CORPOS: O SUBCAMPO DA DANÇA DE SALÃO E SEUS PROCESSOS DE ENSINO**

Objetivando o foco dessa pesquisa, que é a de refletir sobre os processos de ensino da dança de salão na edificação do *habitus*, torna-se necessário analisar esse subcampo em sua estrutura de ensino não formal e as características advindas dessa formatação. Para tal, serão apresentadas algumas reflexões sobre essa estruturação, em relação aos constructos teóricos de Bourdieu direcionados aos conceitos de campo, *habitus* e capital simbólico, justamente pela capacidade em operacionalizar a compreensão da incorporação de disposições, como meio condicionante de entrada e permanência na dança de salão, fazendo com que ela se torne uma dança de difícil acessibilidade e manutenção, exatamente por suas disposições se constituírem como demarcadores sociais, que reafirmam distinções de gênero, classe, raça e geração. Ou seja, para adentrar e permanecer da dança de salão, assim como em diversos outros campos sociais, é necessário adquirir e naturalizar determinadas posturas, gestos e discursos que edificam essa estrutura como tal.

Nesse sentido, a primeira parte do capítulo se destina a analisar o conceito de campo e a dança de salão como um subcampo social. Posteriormente, adentra-se nas discussões sobre as disposições que estruturam esse subcampo e, por fim, a reflexão sobre os processos de ensino da dança de salão e as relações de manutenção e corporização dessas disposições.

#### **3.1 A DANÇA DE SALÃO COMO SUBCAMPO SOCIAL**

Na teoria bourdieusiana (1983), o campo aparece como uma trama de relações objetivas entre posições que são definidas, objetivamente, em sua existência e validadas nas determinações que impõem a seus ocupantes, agentes ou instituições, o acesso a benefícios específicos que estão em jogo, neste ou naquele campo, por seu potencial estruturante na distribuição das diferentes espécies de poder. Pertencer e transitar com fluidez por esse campo, exige do agente a aquisição de disposições que são valoradas de formas distintas em cada campo e servem como veículo de acesso a certas possibilidades, simbolizando relações de poder nesses microcosmos sociais. Essas disposições são de tais formas internalizadas, por meio de processos socioculturais que, quase de maneira natural, chegamos a ignorar que existem (BOURDIEU, 2001). Nesse sentido, o campo social da dança de salão pode ser

entendido como um subcampo dentro do campo da dança, envolvido por um conjunto de disposições estruturantes entendidas como a maneira de ser, pensar, sentir e fazer, interiorizadas pelos indivíduos e que, por meio de suas interações sociais, sintonizam-se com a capacidade natural que possuímos de nos moldar a determinadas situações. Ao mesmo tempo que em que está inserida como um subcampo, nessa esfera social e que, com relativa autonomia, edifica e determina seus princípios condicionantes, sempre em relação direta ou indireta com o campo social a que pertence (o campo da dança, nesse caso) e os demais subcampos que se inter-relacionam (as outras categorias de arte).

Bourdieu traz a relação de campo e subcampos para apontar a existência de homologias estruturais e funcionais entre todos os campos que, embora relativamente autônomos, se inter-relacionam (BOURDIEU, 2002b, 2003). Entendendo que, como o campo possui uma autonomia relativa e variável, conforme a maior ou menor importância dada às suas estruturas internas, definindo o que é legítimo ou ilegítimo, quanto menos autônomo um campo, mais estará sujeito às inferências externas (MONTAGNER E MONTAGNER, 2011). Nesse sentido, podemos pensar a formação do subcampo dança de salão, a partir de características próprias de seu contexto, com autonomies e resoluções pertencentes a ele, mas também, a partir de interferências e reflexos de outros campos, que se entrelaçam em conjunturas correspondentes. Classificando assim, a dança de salão como um subcampo dentro do campo da dança, relacionado às danças sociais, mas que possui, dentro de suas inúmeras disposições, o grande diferencial das demais danças a dois, que é a característica de um aprendizado formatado a partir de estruturas mais rígidas e organizadas e que, por serem previamente planejadas e orientadas por alguém que as ensina, caracterizam a aquisição de uma técnica específica que envolve o saber fazer de habilidades, discursos e gestos. Essas características a diferenciam do subcampo das danças a dois sociais, por exemplo, que possuem um processo de aprendizagem mimético em seus processos de transmissão, ou seja, suas estruturas são aprendidas e vivenciadas culturalmente, sob formas de saber prático, ao longo de processos inconscientes, que envolvem o corpo e os sentidos e não possuem a figura do professor ou de um processo formativo como responsável por sua transmissão. E, como modalidade corporal e social, pode ser analisada a partir desses três eixos sociológicos: *habitus*, campo e capital simbólico, justamente pela efetividade desses eixos atuarem na compreensão desse subcampo como uma estrutura em movimento que, como um reflexo dos jogos sociais do macrocosmo, atua de forma concomitante com as disposições estabelecidas e valoradas em cada campo.



No caso da dança de salão, as disposições de gênero, baseadas no imperativo hegemônico e heteronormativo preponderante em nossa sociedade ocidental, fazem com que os conceitos sejam dispostos de maneira a validar e valorar o homem verdadeiramente homem por seu senso de honra e virilidade e a mulher por sua fragilidade e retidão, excluindo, dessa forma, qualquer outra relação de existências corporais não-binárias. E tendem a ser, além de um princípio indiscutível, um motor na relação entre a construção de esquemas corporais, que são construídos segundo a divisão universal do forte e fraco, reto e curvo, duro e flexível e que funcionam como alicerces fundamentais na edificação do *habitus* dos agentes pertencentes a esse subcampo. A vivência e reprodução dessas disposições, acabam por criar estereótipos com os quais eu mesma convivo diariamente, aqui direcionado ao meu olhar como mulher, responsáveis por frases como “dama boa não pensa”, “a dama precisa estar de salto para ficar bonita”, “a dama precisa obedecer ao cavalheiro” e que são possíveis de serem percebidas nos relatos de alguns dos entrevistados. A questão é que, o problema não está apenas nas expressões em si, e sim, em todo sentido e significado que foram atrelados a elas, assim como todas as possíveis disposições binárias que reforçam a rotulação de gêneros e relações de poder na estruturação do *habitus* desses agentes, reforçando a dança de salão como uma prática cultural que há muitos anos evidencia estereótipos de gênero e insere no corpo o comportamento e a gestualidade que procedem de disposições binárias, patriarcais e heterossexistas. Nesse sentido, o olhar da pesquisa está centralizado na construção do *habitus* dos agentes pertencentes a esse subcampo, que é estruturado e ao mesmo tempo estruturante dessa relação binária de gênero, utilizada e reforçada pelos processos de ensino da dança de salão.

Para uma melhor compreensão do conceito de *habitus* dentro do contexto da tese, podemos recorrer explicação de Bourdieu (2004) ao comparar o *habitus* a um sistema de esquemas de produção de práticas e, ao mesmo tempo, um sistema de esquemas de percepção dessas práticas, que só são imediatamente percebidas enquanto tal por agentes que possuam o código e os esquemas classificatórios necessários para compreender lhes o sentido social, ou seja, a percepção da produção de determinada prática passa pela mediação do *habitus* de cada agente e da maneira como ele se relaciona e reaciona as disposições existentes em cada campo. O que reforça o conceito de *habitus* como um instrumento conceitual que ajuda a pensar as características de uma identidade social, que se apresenta ora de modo consciente, ora de modo inconsciente e pode ser compreendido como a mediação entre condicionamentos sociais exteriores e a subjetividade dos sujeitos (SETTON, 2002). Aqui nos cabe então, no

intuito de vincular o conceito de *habitus* ao subcampo da dança de salão, entender que essa vinculação passa obrigatoriamente pelo campo, o que torna incoerente a tarefa de entender a noção de *habitus* sem relacionar esse conceito ao termo campo, justamente por estes dois princípios estarem intrinsecamente ligados, proporcionando assim, sentido e significado um ao outro. A relação entre *habitus* e campo pode ser traduzida como uma relação de condicionamento onde o campo estrutura o *habitus*, como produto da incorporação de disposições comuns, mas também uma relação de conhecimento, pelo fato de o *habitus* contribuir para a constituição desse campo, dotado de sentido e significado (WACQUANT, 2017). Dessa forma, podemos dizer que a validação do *habitus* é determinada pelas estruturas sociais em campos específicos, o que torna possível um conjunto de comportamentos e atitudes que são condicionados pelas regularidades objetivas desse campo. Assim, a homogeneidade do *habitus* que se observa em um determinado campo, faz com que as práticas sejam percebidas como evidentes e óbvias, na medida em que os agentes possuem as mesmas disposições para compreendê-las, constituindo-se um mundo de senso comum permeado de uma aparente naturalização dessas práticas. A abordagem bourdieusiana nos mostra que, se queremos analisar o *habitus* dos agentes, é o campo que deve estar no centro das etapas de investigação, não pelo fato de esses agentes serem nulos, mas pelo fato de se constituírem socialmente como ativos e atuantes dentro do contexto em que estão inseridos, validando socialmente seus modos de ser e estar.

Para auxiliar na reflexão a respeito do conceito de campo, podemos estabelecer a mesma relação que Bourdieu faz quando compara o campo a um jogo, onde os jogadores possuem determinadas funções e, por conta dessa determinação, não se espera desse jogador qualquer atitude diferente da qual ele é designado, por exemplo, em um jogo de futebol é esperado de um goleiro que ele defenda o gol, ele pode até atacar, mas esse não é o princípio da sua função dentro do campo. E à medida que esses agentes se tornam partes desse jogo lutam por adquirir disposições cada vez mais intrínsecas que os tornam pertencentes a esse campo (BOURDIEU, 2007). Em comparação a dança de salão, podemos dizer que existem certas posições tão determinadas que não se espera outro posicionamento, dentro desse campo, que não seja aquele pelo qual já estamos habituados, como é o caso das relações entre condutores e conduzidos que estão sempre associados aos papéis estipulados e que designam a um homem, ou a uma imagem de masculinidade, a função de condução e a uma mulher, ou a uma imagem de feminilidade, o papel de conduzida. Esse determinismo acaba por dificultar a desassociação dessas funções da binaridade homem-mulher, mesmo quando vemos uma

relação de dança entre dois homens ou duas mulheres, justamente por estarem atrelados, nessa concepção, conceitos de força versus fragilidade e que nos dá a impressão de sempre ter que existir um jogador ativo e um passivo. Nos levando a reflexão que, dentro dessa perspectiva, o contato constante do agente com essas disposições, faz com que ele aprenda, de forma direta ou indireta, o *modus operandi* do jogo, incorporando assim as estratégias do jogo, que são compostas pelo *habitus* recém-estruturado.

Nesse sentido, podemos observar o quanto as determinações do jogo, pelo que se espera das funções dentro desse campo, são responsáveis pela corporificação do *habitus* desses agentes que, edificadas pelo pertencimento a esse campo, acabam por moldar o corpo e a maneira de agir. Na aquisição de um *status* dentro desse contexto social, fazem com essas relações de força provoquem um movimento constante das peças do jogo. As peças, que na dança de salão foram designadas como um homem e uma mulher, ou um cavalheiro e uma dama, são de característica binária e, portanto, estão intrinsecamente associadas à visão androcêntrica de mundo, processo que poderemos entender com mais profundidade no capítulo destinado a construção social dos corpos. Essas peças possuem funções e poder diferenciados no jogo, justamente por suas disposições serem criadas com base na divisão de gênero que constitui o masculino como superior ao feminino e que são transmitidas continuamente nos processos de ensino da dança de salão, sendo reproduzidas de forma naturalizada por seus agentes, dentro desse jogo social.

O próprio tema da pesquisa, intitulado Jogo de Damas, foi pensado como possibilidade de reflexão acerca das definições de campo e das disposições existentes nesse contexto social específico, traduzindo as movimentações dos agentes nesse jogo como estratégias que fazem com que o próprio campo seja pressionado e modificado (mesmo que não de forma totalitária). Nesse sentido, essas disposições e discursos relacionados ao gênero como constituinte das estruturas da dança de salão, ainda muito presentes na forma de pensar, orientar e ensinar essa modalidade, refletem em estereótipos gestuais, em formas de linguagens, modos de se vestir e de ser dentro desse subcampo, caracterizando-a como uma das práticas socialmente instituídas, das quais os corpos dos agentes são marcados pelo gênero e que investe na produção de determinados tipos de corpos masculinos ou femininos (ANDREOLLI, 2010). A corporização dessas disposições disponibiliza ao agente a aquisição de um modo de ser, que o possibilita transitar com certa fluência no campo, ser aceito e ser referência para outros agentes, estabelecendo uma relação de poder existente dentro desse contexto. Dessa forma, não podemos definir um *habitus* comum a todos os agentes desse

subcampo, pois as estruturas edificantes se diferem e se posicionam de forma bastante antagônica e binária, mesmo que precisem um do outro para estarem nessa relação (BOURDIEU, 1983). O que acaba por reforçar a ideia de que, a edificação de um *habitus* em um homem, nesse subcampo, se dá de forma bem diferenciada do que em uma mulher. Para Pazetto (2018, p.162) “ensinar uma mulher a ser dama e um homem a ser cavalheiro é análogo a ensinar a uma menina que ela deve gostar de bonecas e cores suaves e a um menino que ele não pode chorar”.

Mas, se nossos corpos são modelados dentro dessas disposições, de onde elas nascem? Como elas se estruturam e se perpetuam? E como elas são movimentadas nesse jogo social?

### 3.2 O QUE CARREGAMOS?

Para a reflexão sobre o subcampo da dança de salão, na sua especificidade como um fenômeno social e um processo de ensino não formal, faz-se necessário que possamos entender porque algumas estruturas se formaram e porque elas ainda permanecem sendo reproduzidas dentro dessa realidade. O próprio princípio do ensino da dança de salão tradicional, que se relaciona com a reprodução de figuras e a cópia de movimentações sugeridas, geralmente por um professor, nos traz importantes pontos a serem analisados sobre a manutenção das disposições de gênero que se estabelecem e como elas são reproduzidas e valoradas pelos agentes desse subcampo, em uma necessidade de aceitação e pertencimento. Para Bourdieu (2002), a partir do adestramento dos corpos é que se impõem as disposições mais fundamentais, ao mesmo tempo em que torna o indivíduo apto para entrar nos jogos sociais, que funcionam como uma negociação a partir da obtenção de trunfos, em forma de bens ou capitais.

Assim, considerando a dança de salão como uma construção social, vislumbrou-se como necessário, contextualizá-la por meio de sua história, não com a pretensão de reconstituir o seu percurso histórico, mas sim de perceber, por meio de alguns elementos, como esse subcampo se constitui e, ao mesmo tempo, como se estruturam as suas disposições, constituindo-se como objeto de estudo sociológico na medida em que não verifica, apenas o fator histórico de determinada época ou sociedade, mas flexiona e expande os conceitos em torno do processo campo/agente, pela análise desse ‘todo’ social. Como contribui Chartier (2001) ao definir a investigação sociológica como objeto histórico por situar-se no passado,

mas não como procedimento histórico, já que não diz respeito aos agentes somente, e sim, como esses se posicionam e regulam o campo.

Para dar lugar a essa reflexão, temos que nos transportar para a sociedade burguesa europeia dos séculos XIV e XV, onde as chamadas sociedades de corte marcaram a história Ocidental, com fortes influências sobre costumes, ditames e condutas até o início do século XIX. O retrato das cidades europeias, nesta época, está baseado em divisões físicas e culturais e a dança nada mais é do que o resultado desta separação. Os camponeses, burgueses e a nobreza, apesar de habitarem locais muito próximos, estavam divididos completamente por questões sociais, culturais e econômicas. Segundo Elias (2001), sob a história conhecida da Europa corre subterrânea, outra história. Uma história que se destaca pela contenção no destino dos instintos e paixões humanas. Uma espécie de mutilação que afeta sobretudo a relação com o corpo. Apesar de a Europa se desenvolver de maneira muito distinta entre os países que a compõem, podemos dizer que de uma maneira em geral, esses séculos foram marcados por grandes esforços de adaptação e reorganização geográfica e econômica, que resultaram em diversos conflitos sociais e desgraças como fomes, doenças e guerras, ascensão e ruína de estruturas sociais, modificações demográficas importantes e fertilização de iniciativas artísticas e espirituais que exprimem, de forma flamejante, as angústias, a luxúria e o pensamento religioso (Heers, 1981). O surgimento da dança de corte pode ser entendida como um dos reflexos da sociedade europeia da época do Renascimento, caracterizado pelo período de transição entre o feudalismo e o capitalismo, aproximadamente entre os séculos XIV e XVI, marcado por profundas transformações geográficas e econômicas. Os aspectos físicos e estruturais das cidades se modificaram, mas as principais mudanças estavam relacionadas às transformações culturais no modo de vida do cidadão europeu. Exemplo dessas transformações puderam ser observadas na arte que, em sua maioria importada da Itália, teve grande contribuição na ostentação do pensamento francês de exaltação da beleza, do prazer e da aquisição de poder. A dança cortesã, como uma das resultantes desse processo, expressava aspectos de soberania desse poder por meio da conduta de domínio e absolutismo do homem diante da fragilidade e passividade da mulher (NUNES, 2016).

Podemos dividir os principais acontecimentos desses séculos em três locais: o campo, as cidades e a sociedade de corte, justamente por eles se desenvolverem de maneiras muito específicas, sem que por isso perdessem a sua relação. Para os camponeses, esses séculos foram marcados por desbravamentos, povoamento de regiões inabitadas, melhorias nos instrumentos de colheita e constante relação entre as cidades, como consequência do crescente

comércio entre as regiões. As transformações dos espaços urbanos e modos de vida da civilização camponesa para a urbana, exigiram a elaboração e incorporação de novas atitudes corporais, que estavam relacionadas as condições sociais, distinguindo as classes sociais e forjando padrões que aumentavam as diferenças entre um indivíduo e o outro (SILVA, 2011). Quando as divisões físicas campo, cidade e corte já não eram suficientes para separar as classes sociais, a aristocracia organizou outras tantas maneiras de distinção, verificadas no refinamento trazido pelas artes (música, pintura, dança) e nos modos de se vestir, de falar, comer, ou seja, na edificação do *habitus*, que só estruturou e aumentou a distância entre a nobreza e o restante da população, como valorização e reforço do domínio de uma classe sobre a outra.

Como exemplo, podemos dar um destaque para o reinado de Luís XIV (1661-1715) na França, ele ditava regras e condutas sociais que eram seguidas por outras monarquias absolutistas. Nessa sociedade, a representação social era fundamental, assim, o corpo e suas representações nos modos de se vestir (moda), de se portar (etiqueta) e se relacionar (cultura), tinha papel de destaque. Essa soberania de Luís XIV e sua relação com o poder, estava inscrita nos modos de exuberância de seus costumes, conhecido como ‘Rei Sol’, foi um grande admirador das Artes especialmente da Dança, sendo responsável por fundar a Academia Real da Dança, em 1661.

Como acentua o autor:

Para Luís XIV, a manifestação pública e a representação simbólica do seu poder eram valores em si. Para ele, os símbolos do poder animam-se e adotam o caráter de fetiches de prestígio. O fetiche de prestígio que melhor exprime o caráter de valor autônomo da existência do rei é a glória (ELIAS, 2001, p. 108).

Mas, existiam danças a dois antes do século XIV? Historicamente o ato de dançar a dois, que precede a manifestação cultural da chamada dança de corte ou dança de salão, conta com poucos registros em livros e artigos sobre o tema fazendo com que a investigação sobre as formas, as ocasiões e as características desse ato se torne trabalhosa. Dos escassos registros encontrados nas bibliografias escolhidas para a pesquisa foi possível perceber que as danças a dois tomam forma como modos de lazer, a partir do século XI, em rondas campesinas onde homens e mulheres já se reconheciam como pares, porém, não havia nesse tipo de manifestações características de padronização e refinamento de gestos, comuns nas danças de corte e eram praticadas sem técnicas e estruturas formatadas. Somente quando essas danças

são ensinadas para os nobres por meio dos chamados Menestréis<sup>1</sup>, elas passam por adaptações e ganham um caráter de galanteio, passando, conforme Portinari (1989) a serem lentas e solenes (*basse danse*), contrastando com a vivacidade da ronda camponesa (*haute danse*) e ganhando o nome de dança de corte ou de salão. Em conjunto com essa adaptação das danças campesinas para as danças de corte, supõe-se terem se estruturado outros elementos que vinham ao encontro de conceitos e condutas dessa nobreza, como por exemplo: os termos ‘cavalheiro’ e ‘dama’, utilizados, respectivamente para designar quem detinha o poder e conduziria a dança, no caso o homem e quem estaria na posição de ser conduzida, protegida e não teria direito de escolha, papel da mulher. Nesse sentido, as chamadas danças populares, folclóricas ou sociais, foram submetidas às regras disciplinares, pelos mestres de dança, compatíveis com a realidade requerida pelos nobres aristocratas que desejavam aumentar a distância que os separava de uma origem que não era nobre. Enquanto a dança social encarnava a força e a simplicidade do camponês a dança de corte ou de salão, por ser executada nos salões da nobreza, representava o refinamento e requinte das classes aristocráticas (CAMINADA, 1999). O domínio por parte da nobreza destas danças ditas refinadas e de determinadas disposições relacionadas a esse campo, assegurava ao nobre sua aceitação e qualificação como pertencimento ao grupo social, além de diferenciá-los dos camponeses e da burguesia, que ascenderam financeiramente.

Observa-se, dessa forma, que a cultura camponesa foi transformada para atender aos padrões de comportamento das camadas dominantes por meio de códigos e estruturas que objetivavam conter a liberdade de quem estava dançando, reafirmar padrões de classe e gênero e servir aos propósitos políticos como o poder e a força da realeza. Funcionando como um eficiente meio de distinção entre as classes sociais daquela época, já que geograficamente os nobres e os camponeses se encontravam muito próximos e economicamente a burguesia se igualava a aristocracia. É nesse contexto, caracterizado como o berço da dança de salão, que irão se estruturar as técnicas e disposições desta manifestação cultural, mapeada pelas relações estabelecidas entre a época e a parte da sociedade em que estavam inseridas. Nesse sentido, ao voltarmos o olhar para a época e o local onde as danças de salão iniciaram seu processo podemos refletir sobre as intencionalidades de dominação e freamento de pulsões e

---

<sup>1</sup> Os menestréis exerciam, predominantemente, as funções de músico, dançarino e cantor e poderiam estar vinculados a uma corte ou viajar de cidade a cidade exercendo sua função de ‘professor’ junto aos nobres.



desejos corporais, aliadas as relações de poder e diferenciação social das classes dominantes, que podem ter influenciado na edificação de estruturas e códigos dessa forma de manifestação cultural.

Através dos mares e a ocupação de outros continentes, por volta dos séculos XIV e XV, a dança de salão atravessa o Atlântico acompanhando as cortes Espanhola e Portuguesa e, ao chegar aos seus destinos, ela se instala e passa pelos processos de incorporação e transformação se mesclando à danças já existentes nas sociedades onde foram inseridas, porém, acaba por conservar as disposições que regulavam a época e sociedade em que surgiram. Esses caminhos percorridos pela dança de salão até chegar ao Brasil, nos impulsiona a refletir sobre as formas de manutenção das disposições existentes no campo da dança de salão que, por meio dos processos de ensino e no cotidiano da prática, continuam edificando a dança de salão na atualidade e com os mesmos propósitos que foram estruturadas, na sociedade europeia dos séculos XIV e XV, possuindo relação direta com a forma de pensamento permeada pelas relações de força, poder e a distinção de raça, gênero e classe social. Essa revisitação nasce com o intuito de uma reflexão de como se deram essas edificações, com que objetivo elas eram propostas e de que forma elas foram sendo inseridas, aceitas e incorporadas até se tornarem ‘naturalizadas’. Essa perspectiva, entendida a partir do campo de criação das danças de salão, toma uma dimensão significativa no pensar do corpo, no reconhecimento dessas violências que podem ser produzidas por suas estruturas, os processos envolvidos no dançar a dois e as possibilidades de tomada de consciência que torna o sujeito, aqui especificamente, praticante dessa modalidade de dança, um agente definidor de seus próprios processos, aberto a experimentações e reflexões, que não querem, de forma alguma extinguir com os registros históricos já existentes dessa manifestação cultural e sim, alargar o pensamento para outros caminhos.

Partindo de pressuposto de que, a maneira como cada indivíduo age em sociedade está vinculada, como processo da vida coletiva, a um processo de normatização acentuada, que revela tensões e intenções e não, tampouco, resultado de ações isoladas, podemos reflexionar sobre o surgimento das técnicas corporais como elementos que não surgem de maneira aleatória, mas sim como parte desse processo normativo e dominador, relacionando diretamente, dessa forma, os signos corporais à construção cultural de cada sociedade. E, por mais que pensemos em particularidades de cada região ou época, é por meio das comunicações não-verbais (LARA, 2004), que podemos perceber as especificidades corpóreas, que denunciam e concretizam as influências formadoras de cada sociedade.



Se pensarmos o corpo que dança, direcionado à cultura popular, podemos pensar nesse aprendizado sendo balizado por técnicas próprias de uma dada comunidade. Essas técnicas estão formatadas de acordo com as tradições ou valores elegidos por aquela comunidade. (LARA, 2004). O que nos leva a direcionar nosso olhar às intenções pontuais e normativas que constituem cada sociedade, ou parte dela e que, por serem regidas por grupos dominantes, acabam por balizar o estabelecimento das regras e técnicas às chamadas danças populares ou a cultura popular. As abordagens essencialistas separaram cultura popular e erudita em compartimentos estanques, uma invenção convencionada na segunda metade do século XIX, pelos intelectuais europeus, demarcando uma fronteira entre manifestações culturais das camadas sociais abastadas em relação àquelas mais amplamente difundidas, por meio do conceito de folclore (“saber do povo”). Esse saber, que vinha dos habitantes das zonas rurais e não dos setores marginalizados das sociedades, teve sua produção cultural retratada como “pura”, “natural” e “resíduo” do passado e sempre em uma relação de domínio de poder, desse binarismo que qualifica um extremo em detrimento a desqualificação do outro. Essa abordagem ainda é muito utilizada como referência entre pesquisadores, entretanto segundo Domingues (2011), o que se qualifica de “erudito” e o “popular” está em permanente processo de ajustes, desajustes, reajustes, em suma, em movimento. O consenso de que não é possível separar cultura popular e de elite de maneira fixa e polarizada, ganha cada vez mais espaço na produção do conhecimento histórico, de modo que os pesquisadores têm se convencido de que ambas as formas culturais se comunicam e, sobretudo, são mutantes, forjadas por mediações e atualizadas a cada contingência histórica específica. Portanto, é necessário questionar e desconstruir o conceito de cultura popular para além das dualidades, qualificando como popular a produção cultural que se configura como manancial crítico, alternativo e contraponto à cultura hegemônica e dominante (ABREU, 2003).

Nesse sentido, esse capítulo sobre os processos ocultos entre dois corpos, traz a reflexão de algumas das disposições que edificaram a dança de salão em sua criação como dança de corte, nessa perspectiva da dicotomia entre a cultura popular e erudita e como essas disposições e discursos se moldam nos corpos dos sujeitos em diferentes épocas e locais, através dos processos de “colonização” europeia da América Latina e mais especificamente, do Brasil.

### 3.3 OS PROCESSOS DE ENSINO DA DANÇA DE SALÃO

As discussões sobre a dança de salão no seu processo de ensino não formal ainda são escassas e exigem um olhar atento, que perpassa as questões que envolvem apenas esse subcampo, mas que trazem à tona as reflexões sobre o ensino não formal de uma maneira geral. Segundo Jacobucci (2008), os espaços considerados não formais são ambientes fora da instituição escolar, podendo ser classificados em institucionalizados ou não. Os espaços institucionalizados são regulamentados e contêm equipe técnica encarregada pelas atividades a serem efetuadas, como os institutos de pesquisa, museus, centros de ciências, entre outros. As áreas que envolvem o processo de ensino da dança de salão, como as escolas, academias e clubes, podem ser consideradas como espaços de ensino não formal por, geralmente, conterem uma equipe técnica, mas não existe nenhuma regulamentação, ou seja, toda e qualquer pessoa pode exercer essa atividade. Essa modalidade de dança, como muitos outros processos de ensino não formal, não exige que o professor tenha qualquer tipo de formação acadêmica em geral, ou específica de sua área, assim como não há nenhum tipo de fiscalização, seja de um sindicato ou um conselho, que regule essas atuações. Como corrobora Vechi (2012) quando estabelece a existência de três tipos de profissionais na Dança de Salão, devido à carência de uma formação profissional: os que possuem a experiência da performance e por isso passam a ensinar; aqueles que com apenas algumas aulas ou cursos já começam a ensinar e os que acabam buscando uma formação em áreas afins, como Educação Física ou Dança, de uma maneira geral.

Como a dança de salão não possui uma metodologia criada, adequada e registrada, os professores acabam, empiricamente, criando a sua própria forma de trabalhar e essas formas ainda estão centradas na busca pelo perfeccionismo técnico, fundamentado em uma concepção de ensino tradicional, onde os métodos são baseados na demonstração de exercícios, repetição e memorização. E, frequentemente, são utilizadas as práticas de demonstração e imitação com a utilização do espelho, através do qual os alunos copiam e repetem os exercícios ou sequências demonstradas pelo professor. Nesse formato de ensino, normalmente, não há espaço para questionamentos, explicações ou contextualizações dos exercícios (SANTOS, 2009). Essas formas são, na maioria das vezes, cópias ou adequações de estruturas existentes desde a época em que se formaram as primeiras aulas em grupo no Brasil, na década de 80. O ensino da Dança de Salão acontece de forma espontânea e sem embasamento metodológico, ou seja, não se baliza em nenhuma teoria de aprendizagem,

apenas na figura do professor como sinônimo de uma pessoa que dança bem e conhece a maioria dos passos a serem executados. Existem alguns espaços de ensino não formais de dança de salão que possuem uma formação para sua equipe técnica, mas trata-se de um processo baseado na criação de uma metodologia própria do local. Dessa forma, o mais comum é que tenhamos nesse subcampo, a presença de professores que atuam na docência apenas com o conhecimento recebido enquanto aluno e esse conhecimento, na maioria vezes, está apoiado no aprendizado de passos e estruturas técnicas e não nos processos didáticos necessários para a formação docente. E, mesmo que um educador se forme de maneira contínua, na ação e na reflexão do seu fazer docente, a formação básica desse profissional, deveria incluir os aspectos que envolvem a estrutura da docência, além das estruturas técnicas que envolvem essa modalidade de dança.

Claro que existem profissionais qualificados nesse subcampo, que se constituíram a partir de suas experiências práticas e não por uma formação acadêmica específica, mas a falta de parâmetros em relação a esses processos de ensino, faz com que a principal atividade de atuação e prática dos agentes pertencentes a esse subcampo, tenha uma estrutura fragilizada e inconstante, que se perpetua por gostos pessoais, modismos e relações de poder condicionadas ao local, ao tempo e aos agentes que estão conduzindo aquele processo. Isso pode resultar em uma aprendizagem defasada, que privilegia um desenvolvimento técnico em detrimento a estruturas essenciais para a dança e o desenvolvimento humano, como a consciência do próprio corpo e a relação com o outro. Segundo Silva e Schwartz (2001), a docência na dança de salão deve envolver mais do que apenas estruturas técnicas, sua fundamentação didática deve incluir planejamento de ensino, elaboração de objetivos e conteúdos que auxiliem na obtenção dos objetivos propostos e no pleno desenvolvimento do processo de ensino. É importante lembrar que o processo formativo também é determinado pela práxis do professor, por suas experiências no próprio ato de ensinar, pela soma dos saberes que advém do contato com o meio, com seus pares e com os processos formativos ao longo da sua trajetória profissional. Esses processos podem envolver os *workshops*, palestras, cursos de curta e longa duração, entre outros. Isso sem falar no conhecimento que o profissional traz consigo, advindo de suas experiências anteriores. A frase “é na prática que se aprende a ser professor ou professora” é um discurso muito escutado em relação aos processos de ensino e provoca, muitas vezes, divergências de opiniões, tendo em vista o significado que uma afirmação como essa tem. Talvez isso ocorra porque o fazer docente, aos olhos do observador, é um fazer do campo prático da vida, porém, se torna fundamental discutirmos sobre como se

estrutura essa prática e qual a ênfase dada a esses processos de ensino. Se não existe uma formação específica nessa área, nem uma exigência ou regulamentação em relação à essa formação, podemos encontrar lacunas nessas estruturas e se, o processo de ensino está focado no aprendizado de figuras, por meio da cópia e da repetição, a tendência é que essas lacunas sejam ainda maiores.

Esse panorama traz à tona a reflexão do porquê os processos de ensino da dança de salão estão estruturados dessa maneira e acredito ser de fundamental importância a discussão sobre a forma dessa estrutura, sobre a maneira pela qual a maioria dos agentes adentra esse subcampo e inicia sua trajetória profissional e a relação desse panorama educativo com a manutenção e reprodução das disposições. Então vamos a reflexões: primeiramente sobre o acesso desse agente à essa trajetória profissional. De uma maneira quase unânime, foi possível confirmar na análise das entrevistas com os professores, que a escolha pela dança de salão como profissão não se deu de forma intencional, ou seja, esses agentes entraram para alguma escola de dança como aluno ou bolsista e acabaram iniciando o processo de ensinar essa modalidade de dança, por motivos diversos que serão discutidos nas análises das entrevistas. Na maioria das vezes, esse professor é ‘formado’ dentro de uma escola de dança, onde ingressou como aluno ou bolsista e sua formação se constitui pela prática e acompanhamento das aulas de um determinado professor, isso quando esse aprendizado não se dá apenas por vídeos ou aulas em eventos ou congressos de dança, não existindo um parâmetro de formação inicial e continuada desse profissional. Então aqui já podemos perceber a primeira lacuna em relação aos processos de ensino desse subcampo.

Depois, podemos adentrar a discussão sobre as estruturas que são valoradas nesse processo, justamente por essas estruturas se vincularem diretamente ao valor/poder simbólico estabelecido e validado em cada campo social, ou seja, as relações de poder em cada campo são valoradas pelos próprios agentes que contribuem para a manutenção dessa relação e por isso, se torna fundamental analisarmos outro fator determinante na atuação dos agentes dentro de seu determinado campo: a aquisição de capitais. As posições dentro desse contexto social, são definidas pelo volume e pela estrutura desse capital. O sentido desse termo na teoria bourdieusiana é amplamente trabalhado e pode estar relacionado a um recurso ou à aquisição e acumulação de bens por um indivíduo, um grupo ou um país e que são legitimados e valorados por seu campo de pertencimento, representando uma forma de diferenciação e poder que simbolizam a hierarquização vertical baseada no acúmulo de capital que o agente possui. As formas de aquisição desses recursos estão dispostas nas classificações de capitais

que Bourdieu (2002) designa como: capital econômico, avaliado sob forma de patrimônios monetários ou físicos como terras, terrenos, propriedades e está relacionado às diversas formas de conforto; capital social, traduzido como o conjunto das relações sociais de que dispõe um indivíduo ou grupo na intenção de criar uma rede durável de relações em que esses indivíduos se reconhecem como pares dentro de uma mesma condição social ou de determinado grupo e está diretamente ligado às situações cotidianas de trabalho ou lazer; capital cultural designado pelo conjunto das qualificações intelectuais produzidas pela família e pelas instituições de ensino, figurado sob a forma de capital cultural incorporado que, diretamente associado ao corpo, se identifica como um processo longo que exige uma assimilação e apropriação de determinadas disposições, que resultam na edificação do seu *habitus*; o capital cultural objetivado, traduzido sob a forma de bens culturais que podem ser transmitidos de maneira mais rápida pelos materiais envolvidos em seu processo, como obras de arte, livros e instrumentos e o capital cultural institucionalizado reconhecido pelas certificações e titulações advindas de instituições de ensino e, assim como o capital cultural, objetivado está diretamente ligado ao capital econômico pela possibilidade de acesso a esses recursos ou instituições; e capital o simbólico, considerado um capital com base cognitiva que pode estar relacionado às outras formas de capital quando estes estiverem valorados por uma honra, um prestígio ou um reconhecimento traduzidos no conjunto de rituais, boas maneiras e padrões de comportamento.

Aqui, trazemos o conceito de capital simbólico, no intuito de auxiliar a reflexão sobre quais disposições e posições são valoradas nesse subcampo. Compreendendo o subcampo da dança de salão como uma esfera social, que se interliga a outros campos maiores, como a dança e a arte, por exemplo, o conceito de capital simbólico aplicado a ele nos auxilia a refletir de que forma essa relação se expressa dentro desse campo e de que forma ela é validada pelos seus agentes, justamente pela posição ocupada por eles no interior do campo, determinar um valor simbólico. Podemos refletir sobre o fato de a dança de salão, além de um processo de ensino não formal, caracterizar-se por uma atividade voltada ao lazer e o entretenimento e essa característica faz com que se crie um pensamento de que não é necessário uma formação para a execução dessa atividade, nem um foco na capacitação docente desse profissional. É como se, para dar aula de dança de salão, o agente tivesse que somente saber dançar bem. A maioria dos profissionais contratados para dar aula em congressos de dança de salão, hoje em dia, precisam ter uma boa performance e não necessariamente uma boa aula. Isso faz com que os alunos, automaticamente, sejam

incentivados de todas as formas (oral e visual e socialmente) a focar no aprimoramento de sua performance, através do aprendizado de passos e combinações. Raramente vemos nesses eventos, aulas voltadas à conscientização corporal, técnicas individuais ou em pares, para o desenvolvimento da percepção ou da relação. E se existem, elas concorrem com aulas onde o foco é o ensino de figuras e estas, geralmente, estão lotadas. Então, conseguimos enxergar uma segunda lacuna nos processos de ensino desse subcampo, que é da valoração da performance em detrimento aos princípios fundamentais para o desenvolvimento de cada agente. Lembrando que essa é uma percepção de quem atua como docente nesse subcampo há 18 anos, que já reproduziu inúmeras vezes essa lógica estrutural e que hoje reflete sobre essas estruturas.

E, por último, objetivando o tema de pesquisa dessa tese, se faz importante trazer a reflexão sobre as estruturas de ensino da dança de salão estarem edificadas no aprendizado de figuras de gênero, ou seja, desde o primeiro dia de aula, quando os alunos aprendem um passo de dança de salão, esse passo já vem rotulado como uma estrutura masculina ou feminina e, mais ainda, como um passo do cavalheiro ou da dama. As metodologias tradicionais que ainda estruturam e, por isso, são a maioria nos processos de ensino desse subcampo, utilizam a separação dos agentes pelo seu gênero e, geralmente, a professora ensina o passo da dama para as mulheres e o professor ensina o passo do cavalheiro para os homens. Como o predomínio dessa forma de ensino é a cópia e a automatização das movimentações, os alunos aprendem essas posições estereotipadas e, por conseguinte, corporificam essas disposições de gênero, edificando o *habitus* de diversas formas, como será possível visualizar na análise dos dados coletados. Pensar o *habitus* a partir das disposições de gênero que estruturam a dança de salão é um exercício de compreensão, primeiramente desses agentes sociais, do campo ao qual estão inseridos e das relações na aquisição desses valores simbólicos. Valores que são e estão, constantemente, sendo reforçados pelas relações dentro desse subcampo e que, naturalmente passam pelo corpo, porque pensar *habitus* é pensar o corpo, nessa expressão que se reflete, automaticamente, em simbolismos, gestos e discursos. Nesse sentido, reforça-se a necessidade de reflexão dos processos de ensino desse subcampo, dentro desta pesquisa, compreendendo que, segundo os dados coletados no questionário, essa é a principal área de atuação dos professores e de participação dos alunos nesse subcampo, ou seja, as disposições reproduzidas e mantidas no dia a dia dessa aprendizagem, são refletidas nas outras áreas que constituem a dança de salão, como os bailes, as apresentações, competições, entre outras.

#### 4 JOGO DE DAMAS: CONSTRUÇÃO SOCIAL DOS CORPOS

Eu não sou uma dama! Mas eu já fui uma dama, já estive nesse papel e sei o que ele representa. Sei também o quanto se torna complexo e contínuo o trabalho de desconstrução de um estereótipo quando ele foi corporificado de maneira tão intensa e contínua. Porque não se trata somente de uma designação, mas sim de uma construção simbólica carregada de disposições, onde são edificados gestos, discursos e modos de ser.

Esse capítulo é destinado a uma reflexão sobre quem são e de que forma se posicionam os agentes no campo da dança de salão, de uma perspectiva social da construção dos corpos, sendo que o ponto de partida para tal objetivo está ancorado nos conceitos de gênero, binarismo, patriarcado e androcentrismo, trabalhados por diversas autoras (BUTLER, 2001; PINTO, 2003; POMBO, 2017), entremeados aos conceitos bourdieusianos de *hexis* corporal e violência simbólica, como possibilidade de análise da corporificação das disposições de gênero, nesse subcampo social. O exercício da escrita relacionada à expressão ‘jogo de damas’ em suas diversas definições e finalidades, se apresenta como uma intensa possibilidade de delinear como os jogos atuam nas construções sociais e culturais dos padrões corporais de nossa sociedade ocidental e como essa construção se molda, se flexiona e se modifica no processo da dança de salão. Para Bourdieu (2004) a relação do corpo com o mundo é, implícita e explicitamente ligada à imposição de uma representação legítima do corpo, porque o indivíduo representa um social incorporado.

Ao longo da história, os padrões sobre o ideal dos corpos têm sido alterados de tal forma que, apenas olhando para as experiências corporais, assim como para a maneira com que essas experiências foram e são socialmente construídas, poderemos entender a vida, as posições na sociedade e as possibilidades de resistência contra essa construção (WEITZ, 1998). Tamanha alteração, refletida em nosso modo de ser e estar, resulta em estruturas de pensamentos tão rígidas que parecem imutáveis e intransponíveis, como se estivéssemos na posição forçada de espectadores de um triste filme sobre nós, construído e narrado por outros. Se pararmos para refletir, o que de nossos pensamentos e verdades são construções nossas e não sociais? Quem construiu nossos corpos? “Inventamos histórias, inventamos sujeitos, inventamos o homem, inventamos até uma natureza necessária para podermos negar as nossas invenções” (PINTO, 2003, p. 1). E existe uma longa história de construção dos corpos contada através de um olhar de dominação. Ao longo dos processos históricos é possível verificar as inúmeras situações e pensamentos relacionados à fragilidade e inferioridade de



um corpo em relação ao outro, que foram sendo reafirmados como verdades absolutas, abrindo uma grande margem para as relações de desigualdade de gênero, violência, machismo e opressão a esses corpos que não se encaixam nos padrões estabelecidos.

Entremeados por séculos e séculos de uma cultura de gênero binária, excludente e sexista que oculta e deprecia um gênero a favor do reconhecimento do outro. Esse binarismo faz com que estejamos sempre procurando enquadrar nossos corpos em dois ‘compartimentos’ opostos e complexos, em uma problemática que se intensifica quando pensamos na quantidade de informações, exigências e definições que existem dentro desses dois compartimentos, em detrimento com os inúmeros *scripts* de gênero existentes que se vêem diariamente sendo pressionados e julgados por não se encaixarem nos padrões desses compartimentos binários. Como complementa Pombo (2017) ao denunciar que as insuficiências do modelo binário e hierárquico de diferença sexual já não dão conta do entendimento e do acolhimento dos novos arranjos da sexualidade e da família, nem das subjetividades e identidades contemporâneas, ou seja, a sociedade e suas múltiplas relações de dados afetivos, eróticos e sensuais já não comportam essa redução científica definida na dicotomia macho e fêmea, pois, como nos trazem Lyra e Garcia (2001) existe uma nova ótica e posição moral, ética e estética de ver o mundo. Essa lógica, que foi originariamente construída, sem dúvida alguma, em um estágio muito antigo e muito arcaico de nossas sociedades, permanece em cada um de nós (BOURDIEU, 2002) e insiste em classificar as diferenças por conotações binárias forte/fraco, mente/corpo, capaz/incapaz construindo, na inferioridade feminina ou de corpos que não se encaixam nos padrões de masculinidade, uma certeza científica que faz com que leis e constituições sejam alicerçadas por esse pensamento de dominação de um corpo sobre o outro. Conforme afirma Grosz (2000, p. 67) “o pensamento misógino encontrou uma justificativa conveniente para a posição social secundária do feminino, ao contê-la no interior dos corpos que são construídos como frágeis, imperfeitos, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora de controle consciente”.

Para Butler (2001), o sexo é regido por um ideal regulatório que é imposto aos seres através de certas práticas altamente reguladas, ou seja, esse constructo social vai se idealizando com o tempo, não se inscrevendo no corpo como uma condição estática e sim, como um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o "sexo" em ações, idéias e discursos. Dessa forma, lógica do pensamento androcêntrico impõe-se e é processada como neutra e inevitável, porque se sustenta na ideia patriarcal da criação do mundo segundo a divisão dos gêneros relacionais, masculino e feminino, inscrita nas diferenças biológicas entre



os corpos, que sugerem uma essência natural de hierarquização de um corpo forte e viril sobre um corpo frágil e debilitado. Essa visão androcêntrica, regida por uma suposta neutralidade e que não necessita de discursos para legitimá-la, por estar apoiada na ordem biológica ‘natural’ de divisão dos sexos, acaba por impor a força da ordem masculina como princípio da divisão de tarefas, trabalhos e direitos, na construção de um mundo social que legitima a dominação de um corpo sobre o outro, como resultado de uma incorporação constante de padrões socialmente estabelecidos. A especificidade corporal é utilizada para justificar e afirmar as posições sociais e as capacidades cognitivas diferentes, sendo comumente o termo feminino direcionado ao corpo e as emoções e o masculino a mente e a razão e suas diferenças biológicas sempre transfiguradas em ‘defeitos’ naturais que precisam ser controlados e tratados. Toda a segregação social e política a que são direcionadas historicamente as relações de dominação e dos discursos que entrelaçam essa “fragilidade” dos corpos não masculinos o suficientes, resultam na ampla invisibilidade dos sujeitos, em uma perspectiva que acaba por agir como um longo e pesado véu de conceitos e disposições que insistem em colocar esses corpos, de todas as formas, físicas, mentais e sociais, na posição de subordinação.

Nesse sentido, as incessantes discussões sobre a perspectiva de corpos fundamentalmente sociais, não são geridas no intuito de negar a constituição do gênero biologicamente, mas sim, de salientar a construção social e histórica produzida sobre essas características biológicas, ou seja, como a representação das características sexuais são trazidas para a prática social. Dessa forma, Butler (2018) designa as identidades de gênero e sua estrutura binária como construções performáticas, pela repetição estilizada de atos ou de performances que, repetidas ao longo do tempo, se tornam normas individualizadas e produzem efeitos de realidade percebidos como fatos. A repetição performática e constante da diferença sexual, dita como biológica, transforma a hipótese dos sexos em uma divisão sexual rígida e inerte, maquiada em uma aparência de classificação natural. Ou seja, todos os corpos se diferem uns dos outros de maneiras distintas, mas o que realmente os transforma são as práticas sociais, como uma adequação às exigências de suas culturas específicas, na tentativa de se moldar a um ideal desenhado e instituído em cada sociedade ou época. Resultando em corpos completamente normatizados que carregam pressupostos de gênero determinantes em seu modo de ser e pensar e que funcionam como esquemas de percepção, pensamento e ação dessas formas binárias e androcêntricas de se pensar as relações biológicas e sociais, considerados como mecanismos de confirmação das matrizes universais, que definem as funções binárias e estabelecem as relações sociais de força. Essa experiência prática do corpo,

que é produzida na aplicação desses esquemas nascidos da incorporação de estruturas sociais, torna-se a fonte de construção, em cada agente, de uma relação com seu corpo, complexa, contínua e duradoura, expressa na maneira particular de postar o corpo, de conduzi-lo e de apresentá-lo aos outros. Essa incorporação torna-se responsável pelo surgimento da distância entre o corpo legítimo e o corpo experimentado, engendrando as formas de ser e estar dos agentes dentro de um determinado campo social.

Para Bourdieu (1995) a construção da diferença entre os sexos deve ser refletida como produto da cultura. Dentro das sociedades patriarcais, ou seja, nas sociedades organizadas verticalmente segundo o primado da masculinidade, a visão falonarcísica, onde o falo é instituído como princípio da diferença entre os sexos e da relação de poder entre eles, se manifesta por meio dos corpos socializados (*habitus*) e das práticas sociais ritualizadas, desde a própria cosmologia mediterrânica. Estabelecendo sobre esta diferença natural entre os corpos biológicos, as diferenças sociais hierarquizadas onde a dominação é masculina. Uma violência que vivenciamos desde o nascimento, ao impormos uma identidade com um gênero que modula nosso corpo e afeta, principalmente, as pessoas que não se adequam a essas estruturas culturais hegemônicas (ELÍAS, 2017). O reverenciar da virilidade que se perpetua ao longo da duração da mitologia coletiva e essa perspectiva social nas relações de gênero “construída através do princípio de divisão fundamental entre masculino, ativo e o feminino, passivo, expressa e direciona o desejo masculino como desejo de posse, de dominação erotizada e o desejo feminino como desejo da dominação masculina e como subordinação erotizada” (BOURDIEU, 1999, p. 31), forjando o ato de dominação da mulher como uma fonte de prazer e proteção para ela já que, por ser desprotegida e incapaz, ela quer e precisa ser dominada para pertencer ao mundo. O que Bourdieu denominou como “sociodicéia masculina” (1999, p. 33), ao definir a força capaz de condensar a operação de legitimar uma dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica, sendo ela própria uma construção social naturalizada.

Mas por que é tão difícil e trabalhoso tirar esse pesado véu da visão androcêntrica macho e fêmea, forte e frágil, dominante e dominado tão emaranhado nas estruturas sociais? E por quê essa adesão dos dominados a aceitação de regras e modos de ser? O que Bourdieu (2002) chamou de o poder hipnótico da dominação e nas teorias da descolonização de gênero que podemos definir como colonialidade patriarcal, se traduz em um círculo profundo e vicioso onde, para pensar em formas de sair desse círculo de dominação, acabamos correndo o risco de recorrer aos modos de pensar, criados pela própria dominação. Esse movimento

acaba por acontecer, justamente, por estarmos presentes no próprio círculo que nos esforçamos por sair, incorporando a todo o momento as estruturas e formas de ser e estar dessa dominação. Segundo Bourdieu (2012), não podemos esperar sair deste círculo sem pensarmos uma estratégia prática de objetivação efetiva do sujeito, em que a divisão entre os sexos não esteja estabelecida como uma normalidade e uma naturalidade a ponto de não ser pensada nem questionada, por ser entendida como uma circunstância inevitável, que está inserida e incorporada nos corpos e no *habitus* dos agentes. Aí é que entra a relação com o conceito de violência simbólica trazido por Bourdieu que, em linhas gerais, pode ser definido como o mecanismo que faz com que os indivíduos vejam como “natural” as representações ou as ideias sociais dominantes, em uma naturalidade construída pelas instituições e agentes que as animam e sobre a qual se afirma o exercício da autoridade. Portanto “a violência simbólica é uma violência que se exerce com a cumplicidade tácita daqueles que a sofrem e também daqueles que a exercem, na medida em que uns e outros não têm consciência de exercê-la ou de sofrê-la” (BOURDIEU, 1995, p. 55) . Não se caracterizando por uma violência física, mas sim, uma violência suave, insensível, subjetiva e quase imperceptível às suas próprias vítimas, sendo exercida essencialmente pelas vias simbólicas da comunicação e do conhecimento ou do reconhecimento de um princípio simbólico que se exerce pelo sentimento de aceitação do dominante como um processo natural. Podemos pensar que ela acaba por se instituir a partir do consentimento do dominado, justamente pela crença ligada a naturalidade dos processos de dominação, que Bourdieu vai denominar de ‘adesão dóxica’ ao mundo social, por estar relacionado a um reconhecimento prático, contendo um sentimento de familiaridade que vai além da compreensão lógica baseada na relação de “harmonia entre duas ordens de coisas: as classes e as classificações, as posições e as disposições” (CATANI, 2017, p. 158). E essa lógica de pensamento pode ser observada em algumas falas dos entrevistados no capítulo destinado à análise dos dados, como se a lógica natural do mundo fosse algo intocável e que não se pode modificar as coisas como elas são.

Esse processo, que passa prioritariamente pelo corpo, é automatizado e naturalizado, por meio da prática constante. De uma perspectiva social, o corpo pode ser interpretado por suas relações e expressões no coletivo em que está inserido e por consequência as experiências são incorporadas de modo objetivo e subjetivo pelos sujeitos que, de certa forma, vão acumulando gestos e maneiras de ser corporalmente. Nesse sentido, o corpo pode ser visto como instrumento e produto de uma construção social por seu *habitus*, que carrega as marcas da significação social que lhe é atribuída. Nos constructos teóricos bourdieusianos,

podemos perceber como são frequentes as abordagens relacionadas às questões corporais, principalmente quando relacionadas a corporeidade intrínseca, resultante do contato subjetivo entre sujeito e objeto, que identificam o corpo como uma fonte de uma intencionalidade prática. Reforçando a ideia de que a relação entre agente social e o mundo não seria uma relação entre um indivíduo e um objeto, mas sim, de uma cumplicidade ontológica entre o *habitus* e o mundo que o determina. Para Bourdieu (2001, p. 165) “é preciso um corpo para existir no mundo, para ser incluído no mundo, mas segundo um modo irreduzível à simples inclusão material e espacial”. Ou seja, as relações corporais entre o sujeito e o objeto podem acontecer de uma forma intrínseca, quando pensada sob o olhar do agente social, como um indivíduo resultante do seu *habitus* e o campo em que está inserido, interferindo diretamente na forma de ver e se relacionar com o outro. Nessa perspectiva, podemos entender que o corpo, portador do *habitus*, torna-se social à medida que vai moldando em si mesmo as condições materiais e culturais, em um contexto socializador que produz um ser individual, forjado nas e pelas relações sociais. Esse corpo é moldado por meio do campo ao qual pertence, por exemplo a classe social, escolhas de vida e modos de ser que contribuem na construção dessa ‘moldura’ corporal. Escolhas essas que se referem a habilidades motoras, atividades físicas, práticas alimentares e revelam o corpo como um depositário de toda uma visão do mundo social e de pertencimento a um grupo social (MEDEIROS, 2018).

Entendendo que o corpo não é apenas um texto da cultura, mas também um lugar prático de controle social, por meio de rotinas e práticas aparentemente triviais, convertidas em atividades automáticas e habituais, como a maneira à mesa ou os hábitos de higiene, a “cultura se faz corpo” (BORDO, 1997, p. 20) e se insere no controle social de um modelo de dominação que, ao longo do tempo, dita as normas de beleza, bem-estar, saúde, economia, religião. O corpo fala nas relações sociais exprimindo de forma incontestável o que se é. A experiência prática do corpo que se produz na aplicação ao corpo próprio, de esquemas fundamentais nascidos da incorporação dessas estruturas sociais e que é continuamente reforçada pelas reações suscitadas, segundo os esquemas que o próprio corpo suscita no outro, é um dos princípios da construção, em cada agente, de uma relação duradoura para com seu corpo e o campo ao qual pertence (WACQUANT, 2006). Dessa maneira, a dominação é produzida e sustentada pelo fato de os dominados incorporarem as mesmas estruturas percebidas pelos dominantes, resultando em uma dominação de cumplicidade das estruturas que foram incorporadas nas ações prolongadas de contato com essas estruturas dominantes e de domínio (SCOTT, 1990). Essa consciência faz com que muitas pessoas acreditem viver

processos naturais e normais de gênero, sem nunca se questionarem de onde vieram essas disposições. Lamas (1986) define a performatividade de gênero como um filtro e uma armadura. Nesse sentido, filtra nossa percepção do mundo e restringe nossas opções de vida e serve como uma armadura que muitos sujeitos utilizam para justificar suas atitudes discriminatórias em relação a outros corpos.

Mesmo que a quantidade e a forma de acumulação de capital sejam diferentes entre os indivíduos, quando entram em um campo, passam a conjugar ideias e atitudes onde são construídos as estruturas e limites desse campo, por meio dos valores conjugados e a ‘linguagem’ entre os membros designada como *héxis* corporal e que se transforma na principal fonte de comunicação entre os agentes, justamente pela capacidade de incorporação de movimentos, gestos e técnicas que se unificam em esquemas corporais, aprendidos e reproduzidos de maneira uniforme (BOURDIEU, 2001). Nesse contexto podemos nos ater ao sentido que o capital simbólico dá as disposições sociais que ganham força e são assim valoradas pelo campo, relativo a um poder simbólico que é efetivado pela percepção e reconhecimento pelos próprios agentes que o compõem. Lembrando que o ‘ganho’ no capital simbólico é sempre medido pela apreciação com que os esquemas de percepção são postos em ação e assim, reconhecidos por aqueles a quem se aplicam. As divisões constitutivas da ordem social e das relações de dominação se inscrevem na incorporação do *habitus*, sob a forma de *hexis* corporais opostos e complementares que levam a classificar todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino. Na *héxis* corporal habitam as conformações físicas propriamente ditas e as expressões do corpo relacionadas às expectativas sociais como a postura, a atitude, a moral e, ao serem estabelecidas essas ‘condições’ adequadas a cada corpo, instaura-se a determinação automática dos movimentos permitidos a cada gênero, por exemplo, quando a mulher está de saia e não pode abrir as pernas ao se sentar, ou tem que se equilibrar em um salto alto, ou precisa se vestir desse ou daquele jeito em determinado ambiente, proibindo ou desencorajando as condutas impróprias, sobretudo na relação com o outro sexo, ao mesmo tempo que um corpo é moldado para ser feminino, sensual, delicado.

Esse pensamento relacionado às maneiras de usar o corpo, nos leva a refletir sobre as disposições exteriores que estão, a todo momento, agindo simbolicamente nas relações sociais, por estarem intimamente associados à atitude moral. Essa atitude moral determinará os gestos adequados a cada gênero em uma proporção que reafirma a honra e a virilidade masculina por meio de uma postura ereta, um corpo bem definido e um olhar para frente e

movimentos firmes, em contraposição a um modo de submissão feminina que se traduz em gestos como o de se curvar e inclinar-se e nas posturas mais flexíveis e suaves. E é justamente sob esse valor simbólico que estão ancorados as disposições de gênero que edificam a dança de salão, traduzidos na forma das relações entre os pares e suas funções determinantes de cavalheiro como quem conduz e dama por quem é conduzida, no aprendizado de figuras masculinas e femininas, como os giros que remetem a ideia da saia da mulher e as poses de uma dança que, geralmente, são desenhadas em posições onde existe o predomínio corporal do homem, enquanto a mulher se coloca em uma posição de encaixe, flexibilidade, como se ela tivesse que sempre se moldar ou aprender a se adaptar ao padrão estabelecido pelo homem. Pelas dicotomias relacionadas ao forte/fraco, rígido/maleável, a fera/a bela. Os discursos e práticas naturalizadas nos processos de ensino dessa modalidade, representam o espelhamento desse binarismo que engessa padrões e forma de ser, classificando com ativo/passivo, forte/fraco, dominante/dominado, atraente/sensual todas as estruturas, conduções e relações que envolvem o aprendizado dessa técnica.

Essas marcas corporais são de tamanha forma reproduzidas como naturais que, por muitas vezes, se torna inimaginável se opor a regras e discursos que estão mascaradas por trás dessa naturalidade, como Bourdieu (2012) explica ao afirmar que, quando os pensamentos e percepções dos dominados estão estruturados de conformidade com as mesmas estruturas da relação de dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão. Como é possível observar nas falas de alguns entrevistados que vêem a relação do casal na dança de salão, com seus estereótipos de romance, algo tão bonito e natural. Os esquemas ou técnicas corporais ocupam uma centralidade nos estudos de Bourdieu justamente, por traduzirem em suas marcas corporais, o sentido das relações de poder e dominação traçados pelo agente portador do *habitus* que se desenvolve em um campo e por ele são moldados inserindo-se assim em um contexto social que baliza as ações, características e gestos desses agentes. Para o autor, o vocabulário de dominação está repleto de metáforas corporais estampadas na gestualidade do corpo e nos automatismos do cérebro (BOURDIEU; MICELI, 1974). Esse pertencimento social leva o corpo a se tornar o local de reprodução das formas de dominações sociais, físicas e simbólicas e um mecanismo privilegiado para o exercício da violência simbólica de posições hierarquizadas. As técnicas corporais são determinadas e determinantes para cada cultura, porque formam parte da sociedade e articulam interações entre os agentes sociais e os imaginários que se constroem a partir das diferentes identidades do grupo e os usos do corpo.

Essas técnicas são definidas como a forma com que os agentes, em cada sociedade, fazem uso do seu corpo e que são incorporadas pela reprodução que se exerce dia a dia, como uma espécie de automatismo.

A dança de salão, como um subcampo social, carrega suas disposições de entrada e permanência e que são valoradas simbolicamente pelos agentes pertencentes a ele, através da observação e contato constante com suas práticas. E, conforme foi possível confirmar na análise dos dados levantados nos questionários, a principal atividade que envolve a atuação dos professores e a participação dos alunos, são os processos de ensino, ou seja, a fonte mais constante de manutenção e naturalização dessas disposições. Nesse sentido, os agentes que adentram esse subcampo, corporificam esses modos de ser e estar, como sentimento de pertencimento e aprovação dos demais agentes envolvidos nessa cultura. Essa valoração é sempre reconhecida pelos demais agentes sociais, fazendo com que qualquer recurso possuído, se torne simbolicamente eficiente naquele contexto. Esse engessamento pode ser elucidado, de forma mais específica, na utilização e padronização dos conceitos dama e cavalheiro e todas as disposições que estão diretamente ligadas ao valor simbólico que essas duas figuras representam no subcampo da dança de salão. Para a reflexão sobre o capital simbólico desses dois conceitos, recorri primeiramente aos seus significados em nossos dicionários da língua portuguesa e encontrei as seguintes definições para cavalheiro: homem gentil, cortês, nobre, digno; quem tem boas atitudes, boas intenções e bons sentimentos; designação dada aos indivíduos do sexo masculino; homem; forma de tratamento usada para expressar cortesia ou respeito; homem que faz par com uma mulher em bailes e danças em geral; aquele que pertencia à nobreza; cavaleiro. E para dama: esposa ou filha de um nobre; na idade média, mulher que possuía um feudo; no renascimento, mulher cortejada ou pretendida por um homem; mulher adulta, geralmente elegante, educada e de gestos finos; mulher que pratica uma dança formando par com um cavalheiro; figura feminina no baralho (rainha); no jogo de damas a peça que atingiu a oitava carreira; no jogo de xadrez, peça que início da partida fica posicionada entre o rei e o bispo e que pode mover-se para frente e para trás, para os lados ou em diagonal (MICHAELIS, 2019).

Essas definições, mesmo sendo contextualizadas em situações e épocas distintas, nos trazem a evidência binária dos *scripts* de gênero que concretizam duas grandes e concretas impossibilidades para quem quer praticar ou aprender a dança de salão: a primeira é de que qualquer pessoa transgênero, ou seja, que não se encaixe na determinação binária de gênero homem e mulher não encontrará espaço em um campo social definido somente por essa



binaridade e a segunda a de que, mesmo a pessoa sendo cisgênero e se identificando ao seu gênero de nascença terá que, obrigatoriamente, se moldar as expectativas e exigências que o próprio termo cavalheiro e dama carregam consigo. E também por essas funções assumidas na dança de salão, de conduzir e ser conduzida estarem, necessariamente, vinculadas aos papéis masculino e feminino, respectivamente.

Ser cavalheiro na época da corte europeia e até os dias de hoje é considerado como uma atitude de um homem gentil, que cuida e protege a mulher, porém, diante de todas as evidências refletidas neste capítulo acerca da forma misógina em que se construindo acerca da imagem dos corpos, com estruturas alicerçadas em uma dominação que fragiliza e debilita um gênero a favor do engrandecimento do outro, questionamos a forma com essas ‘boas atitudes’ que acabam por objetivar a concretização de um pensamento da mulher como uma figura frágil e submissa incapaz de tomar atitudes sem que um homem a conduza. A postura do cavalheirismo, que segundo Pazetto e Samways (2018) qualifica a condução na dança de salão até a atualidade é frequentemente defendida pelos agentes desse campo como uma atitude de gentileza, que atende as necessidades femininas e um modo de respeito às tradições, porém, segundo Castro (2015) cavalheirismo é muito diferente de gentileza, justamente pelas atitudes que definem esses dois conceitos: o cavalheiro é gentil com as mulheres, com a dama frágil e recatada que precisa de sua proteção, ser cavalheiro é abrir a porta do carro para uma mulher e se oferecer para carregar a mala pesada que ela esteja carregando e com essa atitude ganhar sua admiração e confiança; ser gentil é tomar as mesmas atitudes com qualquer pessoa que necessite de ajuda, não só as mulheres e não somente aquelas a quem se quer conquistar, isso é interesse. O princípio da gentileza parte do pressuposto que o mais forte pode auxiliar o mais fraco ou mais debilitado naquela ocasião, sem que essa pessoa seja representada pelo gênero feminino. O autor (2015) também defende a ideia de uma coexistência entre os conceitos de cavalheirismo e machismo, porque o primeiro só consegue sustentação e disseminação em uma sociedade com conceitos machistas, onde independente das circunstâncias, se tornam evidentes a submissão, a fraqueza e a inferioridade das mulheres, fisicamente, emocionalmente e economicamente, podendo-se conceituar o ato do cavalheirismo uma concretização desse pensamento machista.

Outro ponto importante de ressaltar em relação ao cavalheirismo é que ele tem relação direta com quem vai receber essa boa ação, ou seja, a dama, essa figura de uma mulher honesta, donzela e recatada que precisa e merece ser bem tratada. Em outras palavras, podemos definir o ato do cavalheirismo como um “sexismo benevolente” que beneficiará e premiará apenas as



mulheres da cor, forma e classe social “certa”, ou seja, as que se encaixam nos padrões de beleza estabelecidos pela sociedade em questão. Estando na outra face da mesma moeda do “sexismo hostil” que oprime e pune as mulheres que não se comportam de acordo com papéis tradicionais e machistas (FERREIRA, 2004, p. 121). Essa lógica da proteção ‘cavalheiresca’ acaba por justificar as atitudes de condução e confinamento das mulheres pela existência de uma suposta inaptidão do contato delas com o mundo real como se algumas coisas realmente não fossem feitas para elas, ou seja, coisas e direitos que não fazem parte do seu mundo, um mundo criado sob a ótica determinista dos homens. Em nosso cotidiano vemos exemplos diversos desse cavalheirismo parcial e discriminatório que oferecerá se oferecer para carregar uma caixa pesada para uma mulher jovem, mas não terá a mesma atitude com uma senhora ou com um homem, mesmo que ele seja mais frágil. E na dança de salão essas atitudes mascaradas de gentileza são facilmente descobertas quando vemos um cavalheiro retirar uma mulher jovem para dançar enquanto ignora ou finge não ver a senhora que está sentada em um banco aguardando uma dança, até porque em um sistema machista a dama ideal é a que espera que o cavalheiro a tire para dançar, nem que por causa disso passe um baile inteiro sem dançar. Se lembrarmos sobre a definição de campo, podemos associar essas atitudes àquelas esperadas pelos jogadores em campo, com cada peça do jogo desempenhando papel que lhe fora designado, sem questionar sobre o porquê dessa designação.

Atitudes como essa estão profundamente enraizadas na cultura das práticas da dança de salão então acredito ser urgente pararmos para refletir não somente na definição dos termos cavalheiro e dama, como toda a conjectura sexista, binária e heteronormativa que esses conceitos carregam. Nesse contexto, as disposições tornam-se inseparáveis do *habitus* na produção e reprodução de bens simbólicos que reafirmam posições e realidades no terreno das trocas simbólicas instaurada dentro de um campo social, sendo a dominação do masculino em relação ao feminino configurada como o resultante de um extraordinário trabalho coletivo de socialização difusa e contínua que a arbitrariedade cultural institui e que se edificam em *habitus* claramente diferenciados, conforme o princípio dominante e capaz de perceber o mundo, segundo este princípio (BOURDIEU, 2016, p. 41) e que são reafirmados nos atos de conhecimento e de reconhecimentos práticos da magia que o poder simbólico desencadeia na fronteira mágica entre os dominantes e os dominados, expressados na forma de emoções corporais como paixão, admiração e respeito e tantas outras maneiras que surgem para mascarar a realidade da dominação. É como se as disposições estipuladas para se alcançar o *status* de pertencimento dentro desse subcampo, tivessem uma ligação direta com um padrão

ideal de corpo, de gesto. Os processos de ensino, as metodologias, os discursos e todas as estruturas que edificam a dança de salão tradicional foram construídas na relação direta com a construção social binária dos corpos e essas construções vêm sendo mantidas diariamente como se fossem verdades absolutas.

A constituição da dança de salão se dá a partir de uma relação entre duas pessoas que, em um processo de estímulo e resposta, iniciam uma espécie de diálogo, se assim podemos dizer, que geralmente se desenha ao som de uma música, que também serve como estímulo (aliás é considerada um dos principais estímulos na dança de salão) para que essa relação aconteça. Nesse diálogo, determinadas funções são importantes para que ele aconteça, como por exemplo o processo de estímulo (pergunta) que gerará uma consequência (resposta) e até aí tudo bem. O problema é quando, dentro dessas funções, são determinadas as divisões de gênero e todas as disposições que estão atreladas a esse conceito, ou seja, o processo de estímulo como função masculina e a resposta, como uma função feminina, permitindo com que as estruturas da dança de salão estejam alicerçadas por esses conceitos e não pelo simples fato de se dançar a dois. Então, ao definir a dança de salão, não há como dizer que ela é somente uma dança de par ou uma forma de se dançar a dois, quando sabemos estarem contidos nesse subcampo social formas, atributos e disposições que determinam as funções de cada agente. E mesmo que a relação entre os pares possa mudar as suas estruturas, no caso de estudos como a dança *queer*, a condução compartilhada, dentre outras pesquisas que tem por tema central a desconstrução da forma com que geralmente pensamos a dança de salão, um homem e uma mulher ou mais especificamente um cavalheiro e uma dama, tendemos a sempre procurar uma inscrição de elementos masculinos ou femininos, como se tivéssemos que definir em uma relação de dois homens ou duas mulheres dançando quem é a figura masculina e quem é a feminina, ou seja, quem domina e quem é dominado. O que acaba sendo um espelhamento dessa construção social dos corpos que insiste, diariamente, em encaixar os corpos nos padrões determinados pelas relações de poder e dominação.

Na dança de salão e seus processos educativos, desde o primeiro dia, homens e mulheres entram em contato com a experiência de ser um cavalheiro e uma dama e com todos os símbolos que essa designação traduz. E, a partir desse dia, se inicia uma caminhada cotidiana na corporificação de gestos, atitudes e pensamentos, pela repetição dessas disposições, que se inserem nas inúmeras constituintes dessa modalidade de dança como a condução, as estruturas e as práticas, fazendo com que elas sejam naturalizadas pelos processos de ensino. Como podemos perceber na afirmação de Ried (2003) ao sustentar a

ideia que “a condução do cavalheiro exige segurança, determinação, habilidade e para as damas os requisitos básicos são a sensibilidade, emotividade e técnica para não tirar o cavalheiro do eixo” (RIED, 2003, p. 24). Podemos perceber nessa afirmação que as relações de condução estão sempre associadas as disposições binárias, conectando a ideia de uma boa condução estar vinculada a manutenção desses requisitos, e não de uma atenção e escuta mútuos, que se relacionam muito mais com a ideia do dançar a dois, como um diálogo.

E é nesse sentido que, o entendimento do subcampo da dança de salão como uma esfera social e a dimensão dos agentes pertencentes a ele, nos auxilia nas reflexões sobre as disposições de gênero e a construção social dos corpos, em relação a edificação do *habitus* incorporado, como estrutura estruturante desse subcampo. No próximo capítulo serão apresentadas as análises referentes a coleta dos dados adquiridos através dos dois instrumentos utilizados nessa pesquisa: o questionário online e a entrevista semiestruturada.

## **5 ENTRE PASSOS E COMBINAÇÕES: ANÁLISE DOS DADOS COLETADOS**

Este capítulo pretende apresentar a análise dos dados obtidos por meio dos instrumentos utilizados para a pesquisa: o questionário online e a entrevista. Primeiramente, será apresentada a elaboração e percepção dos dados levantados no questionário e a justificativa dos participantes selecionados para a entrevista, entrelaçando a análise das entrevistas semiestruturadas. O processo de análise começou desde a fase de tabulação dos dados gerados pelo formulário, em relação às respostas do questionário, até a transcrição das entrevistas, que foram gravadas pela plataforma de reuniões Zoom, pois, o próprio ato de olhar para esses dados, quantitativos e qualitativos, após a sua coleta, já se torna um exercício distinto. A transcrição torna o contato com a entrevista mais íntimo, mais pausado, auxiliando na percepção de inúmeros aspectos que, na hora da entrevista, a pesquisadora pode ter deixado de reparar ou que depois começam a fazer sentido, ao longo da análise. A transcrição também permitiu uma primeira categorização desses dados, para a análise propriamente dita. Depois da transcrição, a pesquisadora tabulou os dados do questionário, as perguntas realizadas aos entrevistados e partes das respostas que foram consideradas importantes de serem analisadas, entrelaçando os dados das duas fontes de coleta.

A primeira parte do questionário possuía 3 questões fechadas, que objetivaram traçar um perfil desses entrevistados, relacionadas à idade, gênero e escolaridade e apresentava-se de forma igual nos dois direcionamentos (professores e alunos), com a única diferença de que,

foi realizada uma adequação do primeiro para o segundo questionário e a estimativa de renda consta apenas nas questões direcionadas aos alunos, justamente por este questionário ter sido aplicado com os alunos somente após as entrevistas com os professores e a pesquisadora entender que este seria um dado importante para análise. A identificação de cada entrevistado se deu a partir do endereço de e-mail, ferramenta que possibilitou o contato posterior com os participantes selecionados, para as entrevistas semiestruturadas.

O primeiro dado de relevância extraído para a pesquisa é a faixa etária dos professores e alunos de Dança de Salão de Porto Alegre. Os professores têm idades entre 20 a 58 anos, sendo o maior número de participantes na faixa de 36 a 40 anos. Em relação aos alunos a faixa etária ficou entre 19 a 69, sendo que a maior porcentagem de participantes está na faixa dos 30 a 42 anos. A análise geracional torna-se fundamental, dentro da pesquisa, ao refletirmos sobre o conceito de campo e a relação com os seus agentes, abordado por Bourdieu (2007) como “dinâmicas geracionais”, que desempenham um papel importante na constituição das sociedades e, como cada campo ou subcampo define suas leis específicas para essa relação geracional, diretamente vinculadas ao capital simbólico, estabelecido como parâmetro de valor. Lembrando que a dança de salão é um subcampo considerado amplo em relação às faixas etárias, justamente por ser uma atividade que não envolve um desempenho técnico tão elevado (comparado às outras técnicas da dança como o ballet clássico, por exemplo, e não levando em consideração o nível profissional de alta performance). Porém, a faixa geracional pode indicar distintas relações na edificação do *habitus*, relacionadas às concepções adquiridas na base de sua edificação (*habitus* primário) ou nas constantes relações sociais do agente, no decorrer da sua vida (*habitus* secundário). Para a análise dessas dinâmicas geracionais, se torna interessante entrelaçar os outros dados do questionário que se referem ao gênero, ao tempo de atuação e participação nessa atividade, assim como a renda dos agentes, porque as disputas pelo poder dentro dessas estruturas, são demarcadas, indubitavelmente, por relações de gênero, raça, classe ou geração e uma pesquisa social necessita se debruçar sobre o campo, buscando analisar não apenas de forma isolada cada disposição que estrutura esse campo, mas sim como essas relações se constituem e se movimentam.

Qual a sua idade?



46 respostas

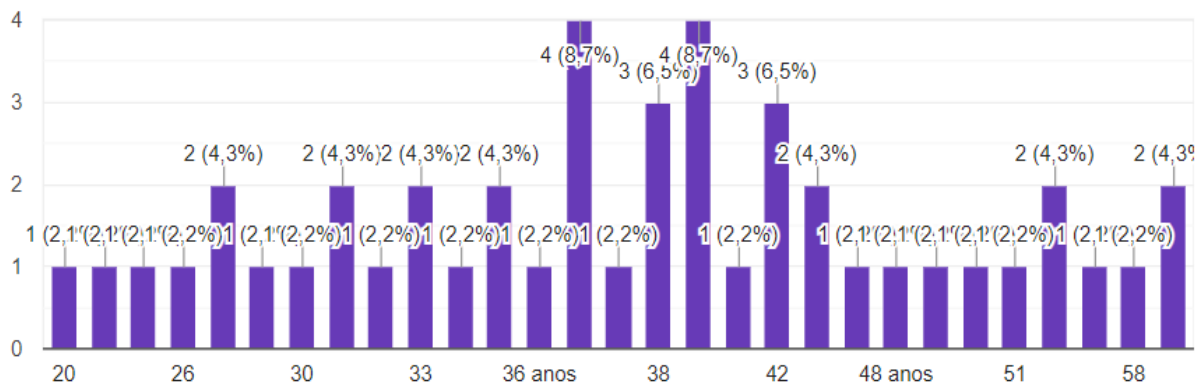


Gráfico 1 – Faixa etária professores

Fonte: A autora (2021).

Qual a sua idade?



43 respostas

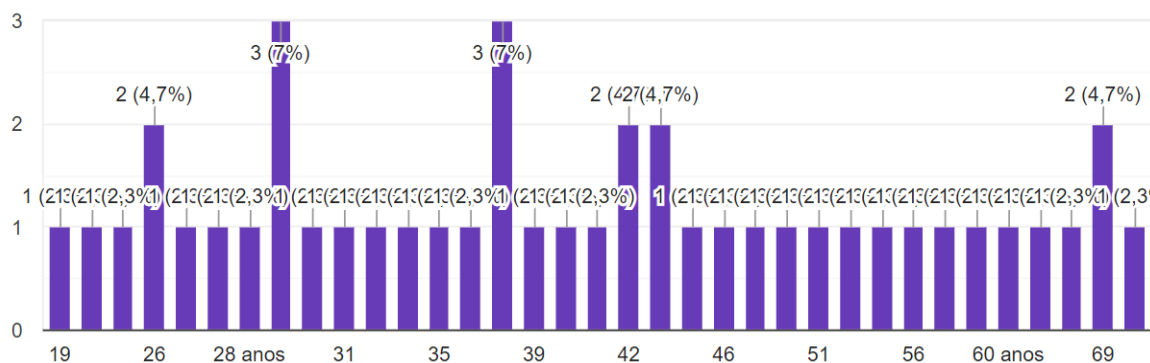


Gráfico 2 – Faixa etária alunos

Fonte: A autora (2021).

O segundo dado coletado é a questão do gênero, que se caracteriza, dentro da pesquisa, como vetor fundamental na análise das disposições inseridas e edificadas dentro do subcampo da dança de salão. Como foi possível ver no capítulo 2, sobre a constituição do subcampo da dança de salão, Bourdieu se utiliza de inúmeras percepções de entrelaçamento do campo, entre elas as relações de raça, gênero e classe para demonstrar como essas estruturas se inter-relacionam nas formas de poder e dominação. Tivemos, no questionário

dos professores uma porcentagem igual entre homens e mulheres e no questionário dos alunos temos uma porcentagem de participação de 65,1% de mulheres e 34,9% de homens.

Com relação ao gênero, o questionário apresentava outras opções além do gênero feminino e masculino, porém ninguém as marcou. Aqui vale ressaltar, que os dados coletados nos ajudam a refletir sobre a elitização da dança de salão e de que forma os processos de ensino condicionam e excluem a possibilidade de outros corpos se sentirem aptos a entrar e permanecer nesse subcampo. Não tivemos a participação de nenhuma pessoa de outro gênero, senão de nossa composição binária de sociedade. Na dança de salão temos um número maior de mulheres praticantes, justamente pela dança ainda estar associada ao feminino e isso acaba tendo uma ligação direto com as estruturas de jogo: na sociedade, a dança para a mulher está associada a algo natural, como se o seu corpo já estivesse apto para essa atividade. E, para o homem, geralmente, o vínculo inicial com a dança está associado à conquista de uma mulher. Isso, inclusive, é estimulado por alguns professores, nos processos de ensino. Esta desproporcionalidade entre homens e mulheres acaba por facilitar a entrada de bolsistas homens (pessoas que não pagam mensalidade e como contrapartida auxiliam na composição dos pares) ou de mulheres que aprendem a função da condução, justamente por termos um número bem maior de mulheres que entram e permanecem nessa atividade.

Você se considera?

46 respostas

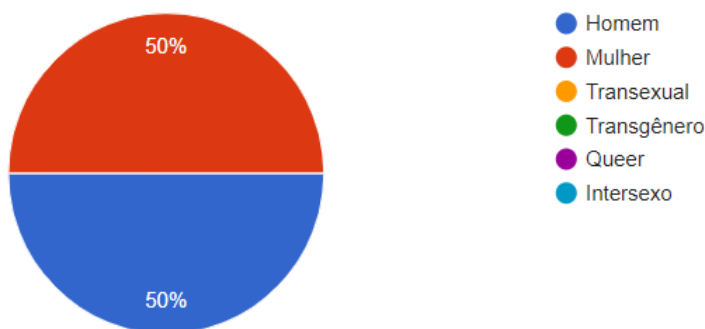


Gráfico 3 – Gênero professores

Fonte: A autora (2021).

Você se considera?

43 respostas

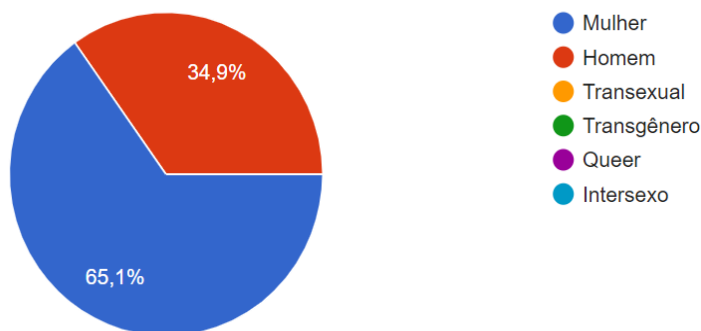


Gráfico 4 – Gênero alunos

Fonte: A autora (2021).

Como escolaridade, temos os seguintes dados: no questionário dos professores temos 39,1% dos participantes com Ensino Superior completo, 30,4% com Especialização, 17,4% com Ensino Superior incompleto e 8,5% com Ensino Médio completo. No questionário dos alunos temos 33,3% dos participantes com Especialização, 23,8% com Ensino Superior completo, 21,4% com Ensino Superior incompleto e 9,5% com Ensino Médio completo. O que podemos levantar como reflexão é que a dança de salão, como processo de ensino, acaba atingindo uma parcela da população com acesso ao ensino formal e isso acaba refletindo na condição de classe e obtenção de capital cultural.

Nível de escolaridade:

46 respostas

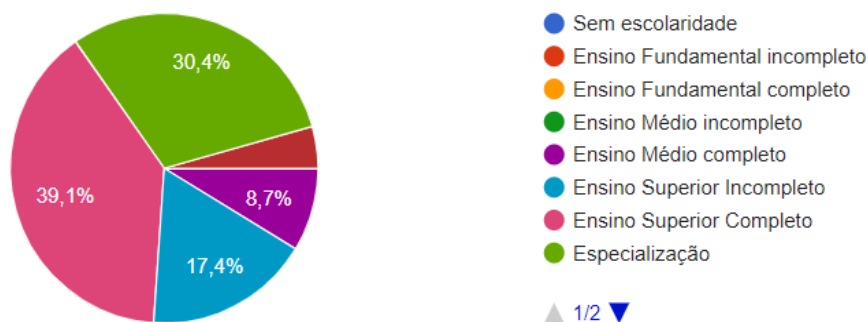


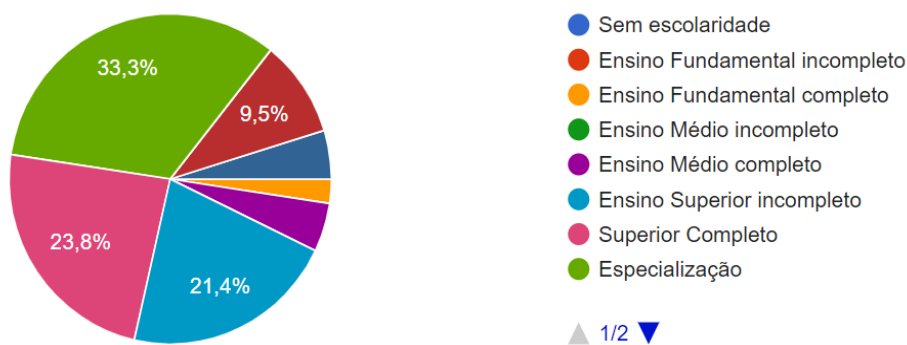
Gráfico 5 – Escolaridade professores

Fonte: A autora (2021).

Gráfico 6 – Escolaridade alunos

Nível de escolaridade:

42 respostas



Fonte: A autora (2021).

No que concerne à renda mensal atual, foi realizado uma adequação ao questionário dos alunos, em relação ao questionário dos professores porque, na análise inicial do questionário, a pesquisadora sentiu falta de ter os dados relacionados a renda dos participantes então, no questionário dos alunos essa pergunta foi incluída e gerou os seguintes dados: 42,9% dos participantes tem renda de 3 a 4 salários-mínimos, 38,1% com renda de mais de 5 salários-mínimos e 11,9% com renda de até 2 salários-mínimos.



Renda familiar:

42 respostas

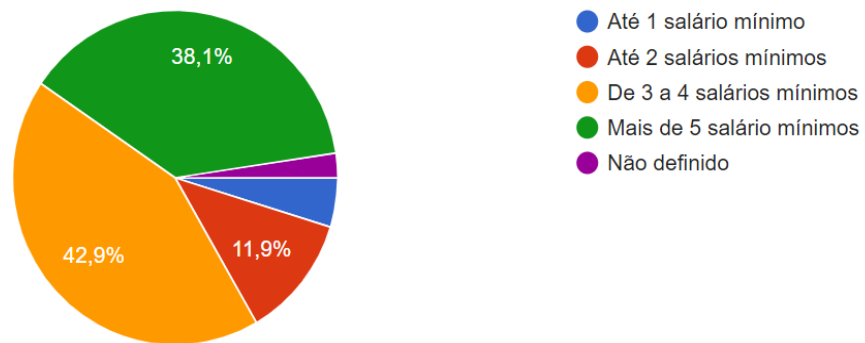


Gráfico 7 - Renda alunos

Fonte: A autora (2021).

Esses dados nos auxiliam a refletir sobre como a parte financeira também se torna uma disposição de entrada e permanência nesse subcampo, porque o acesso aos processos de ensino estão subordinados a uma mensalidade, que na cidade de Porto Alegre varia de R\$80,00 a R\$200,00 por pessoa em uma aula de grupo, isso sem contar os custos das outras atividades que permeiam esse subcampo, como aulas particulares, bailes, congressos, espetáculos e a aquisição de roupas, sapatos e acessórios, que fazem parte do processo de pertencimento ao subcampo. A aquisição e desenvoltura dos capitais simbólicos são valores pelo meio ao qual o agente transita, ou seja, para ter status dentro desse subcampo, é necessário ter um certo capital que sustente essa posição.

Essa primeira caracterização dos agentes, trouxe dados importantes de serem analisados para a compreensão do subcampo pesquisado e os agentes pertencentes a ele, levando em consideração que a pesquisa aborda uma realidade específica (a cidade de Porto Alegre), mas que objetiva a análise das disposições como um todo e que pode ser aplicada, com as devidas alterações necessárias, para outras realidades. Dessa parte do questionário, destinada a caracterizar quem são os agentes participantes da coleta de dados, surge a primeira categoria de análise da pesquisa.

## 5.1 AGENTES E SUBCAMPO

Quem são esses agentes? Como se caracteriza o subcampo da dança de salão em Porto Alegre? Para entendermos um pouco melhor dessa relação, é importante relembrar a relação intrínseca entre campo e agente que, segundo Bourdieu (2004), se estrutura a partir das regras do jogo e pelas posições ocupadas por agente. Entender quem são os agentes que transitam por esse subcampo e quais as características que se estruturam no próprio campo e a partir dessa relação, nos auxilia na compreensão de quais disposições são valoradas como ‘moeda’ de entrada e permanência e de que forma elas são validadas pelos próprios agentes. Na tabela a seguir, podemos visualizar estes 4 aspectos obtidos através do questionário: Faixa etária, Gênero, Escolaridade e Renda.

Tabela 3 – Faixa etária, gênero, escolaridade e renda dos participantes

Faixa etária	Gênero	Escolaridade	Renda mensal
<b>Professores</b>			
20 a 58 anos 36 a 40 anos	50% de mulheres. 50% de homens.	30,4% com Especialização. 39,1% têm Ensino Superior completo. 17,4% têm Ensino Superior incompleto. 8,5% tem Ensino Médio completo.	
<b>Alunos</b>			
19 a 69 anos 30 a 42 anos	65,1% de mulheres 34,9% de homens.	33,3% com Especialização 23,8% tem Ensino Superior completo. 21,4% têm Ensino Superior incompleto. 9,5% têm Ensino Médio completo.	42,9% com renda de 3 a 4 salários mínimos. 38,1% com renda de mais de 5 salários mínimos. 11,9% com renda de até 2 salários mínimos.

Fonte: A autora (2021).

No entrelaçamento dos dados obtidos é possível perceber que a faixa etária dos agentes pertencentes a esse subcampo é bem ampla, porém a maioria dos participantes tem entre 30 a 40 anos, o que nos faz refletir sobre o questão do acesso ao dança de salão e a renda dos alunos, já que 42,9% dos alunos ganha de 3 a 4 salários mínimos, ou seja, bancar esse acesso ao subcampo exige que o agente tenha renda suficiente para isso e, em geral, a faixa etária em que as pessoas estão com mais estabilidade financeira é, justamente, dos 30 aos 40 anos.

Esses dados também revelam um aspecto importante em relação à carreira do professor de dança de salão que, como envolve uma atividade física (mesmo que não de alta performance), condiciona seu desempenho técnico a sua faixa geracional. E, nesse sentido, a

durabilidade de carreira para as professoras é bem menor em relação aos professores, porque envolvem questões como gravidez, maternidade e fator estético, que é duramente refletido nesse subcampo. É muito comum vermos professores que trocam de parceiras buscando pessoas mais novas para comporem um novo par, enquanto para as professoras esse processo é bem mais difícil e raro de acontecer. Isso porque as estruturas dança de salão ainda estão valoradas pela performance dos professores e não pela qualidade de sua aula, refletindo quais as disposições constituem as relações desse subcampo e que traduzem, ao mesmo tempo, em relação de valor (para quem possui aquela disposição) e de desvalorização (para aquele que não possui ou deixou de ter), como é o caso do desenvolvimento técnico, a referência estética e padrões estabelecidos.

Outro processo de desvalorização em relação à faixa etária é a relação ao dançar com uma pessoa de mais idade e de que forma isso acaba se tornando um constrangimento e até um impeditivo de permanência dos agentes nesse subcampo. A referência estética na dança de salão está associada a um padrão que agrega um certo tipo de beleza, uma certa faixa etária e uma cor específica de pele.

*Acho que a única dificuldade é fazer os enfeites que as professoras dizem pra fazer, elas são super charmosas, mas são mais novinhas, né?! A gente que tem mais idade tem que se contentar com o que tem. Mas eu fiz umas aulas de enfeites, fiz aulas particulares para aprender a ser mais charmosa, mais feminina, porque eu sempre fui muito envergonhada quando garota, sempre tive vergonha do meu corpo porque sempre fui mais gordinha e depois, com o tempo, a gente não vai dando mais bola pra isso, só quer ser feliz. Sei que às vezes os homens só querem dançar com as mais novinhas, mais bonitinhas, mas nos bailes da escola sempre tem os bolsistas que tiram a gente pra dançar, fazem essa caridade. Até por isso eu prefiro os bailes da escola do que esses de congressos, nesses a gente fica perdida ou acaba dançando só com os amigos da mesma escola (AURORA, 2021).*

A entrevistada Aurora traz o termo caridade, para se referir aos bolsistas que compõem os pares nas aulas e bailes e ela aprendeu que, essa é uma moeda de troca dessa função, ou seja, a pessoa recebe uma bolsa de estudo para compor pares com as pessoas que não tem, automaticamente, se torna um condicionante ao bolsista dançar com todos. Essa percepção faz com que ela se condicione aos bailes da própria escola, porque sabe que nos bailes externos a moeda de troca é diferente e que, provavelmente, os homens quererão dançar com as mais novinhas, como a própria fala da entrevistada revela.

Um dado importante para a pesquisa, mas que não foi pensado na formulação do questionário é referente a relação étnica-racial e que, em aplicações futuras desse mesmo questionário, pode ser incluído. Pela experiência e conhecimento da pesquisadora, temos os dados que apenas dois professores negros participaram da primeira parte da pesquisa, mas

optaram por não participar da entrevista e três alunos responderam ao questionário e dois deles foram entrevistados. Esses dados apontam para uma invisibilidade em relação a raça nesse subcampo e para as dificuldades em se encaixar em padrões estruturados a partir de uma concepção de dança elitista, branca e europeia. Em uma das entrevistas realizada com os alunos, a pesquisadora perguntou sobre a percepção dele em relação a estas questões dentro da dança de salão.

*Eu quase não vejo pessoas de cor na dança de salão, professores menos ainda, da pra contar nos dedos a quantidade de professores de dança de salão que sejam negros. A dança de salão é muito branca, tem toda uma elegância, uma etiqueta, que não combina com os ritmos brasileiros, parece. Até o samba que é nosso, quando as pessoas da dança de salão dançam, parece que engoliram uma vassoura, ficam todas retas. Mas isso é culpa dos professores que pedem toda hora para o aluno ficar reto. Fui a uma baile no Rio de Janeiro e fiquei bobo, lá eles não dançam assim é lindo de ver, dançam com ginga, com requebrado. É aqui no Sul que fica todo mundo engessado, nem parece Samba. Eu estou tentando mudar isso na minha dança, desde que fui nesse baile, mas vira e mexe vem um professor falar que minha postura não está bem (GASPAR, 2021).*

Através da fala de Gaspar podemos perceber que os processos de ensino da dança de salão em Porto Alegre ainda se estruturam em disposições de raça e na relação de um modelo estético que está vinculado a um padrão europeu, de disposições edificadas nos séculos XIV e XV e ainda vem sendo praticadas e validadas nesse subcampo. Qual é a postura correta? Qual o modelo estético que entendemos como o que temos que seguir? O que estabelece os padrões de beleza na dança de salão?

Os dados coletados sobre a escolaridade nos mostram que a maioria dos participantes possuem Especialização ou Ensino Superior completo. Essa condição revela um fator importante em relação aos agentes que é o da acessibilidade à educação e a sua permanência formativa, que está ligada ao acúmulo de um capital cultural, geralmente alcançado por uma condição financeira que favoreça essa condição, ou seja, a dança de salão em Porto Alegre, como subcampo social, é constituída de agentes que possuem um grau de escolarização, que ganham de 3 a 4 salários-mínimos e que estão localizados em uma faixa geracional de média de vida.

A partir da análise dessas características foi possível perceber que o subcampo da dança de salão, em Porto Alegre, traz consigo disposições limitadoras em relação às categorias que se entrelaçam nos campos sociais: gênero, classe, raça e etariedade e que estão em constante relação com a chegada de novos agentes nesse subcampo e principalmente com a sua permanência.

Após essas 4 perguntas iniciais, que foram direcionadas às questões de identificação dos agentes, iniciaram as perguntas mais específicas do subcampo da dança de salão. As próximas questões fechadas se relacionam ao tempo de atuação ou participação dos agentes neste subcampo e às atividades que fazem parte da atuação dos professores e quais os alunos estão envolvidos. Vale lembrar que fazem parte da dança de salão, como prática social e estruturada, as aulas (em grupo e/ou particulares), os bailes ou práticas, os eventos, as apresentações artísticas e as competições.

#### Atua profissionalmente na dança de salão há quanto tempo?

46 respostas

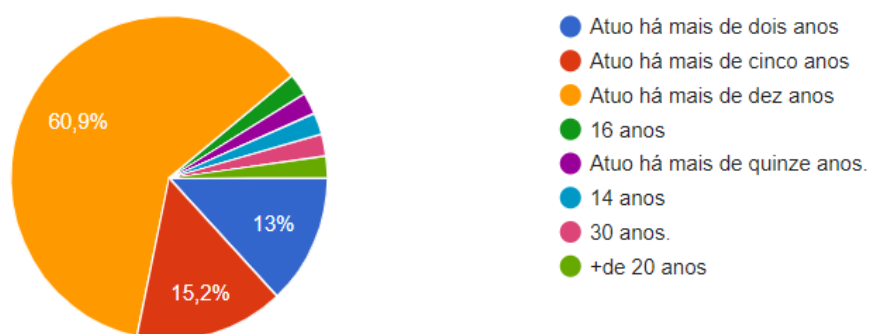


Gráfico 8 – Tempo de atuação professores

Fonte: A autora (2021).

#### Pratica dança de salão há quanto tempo?

42 respostas

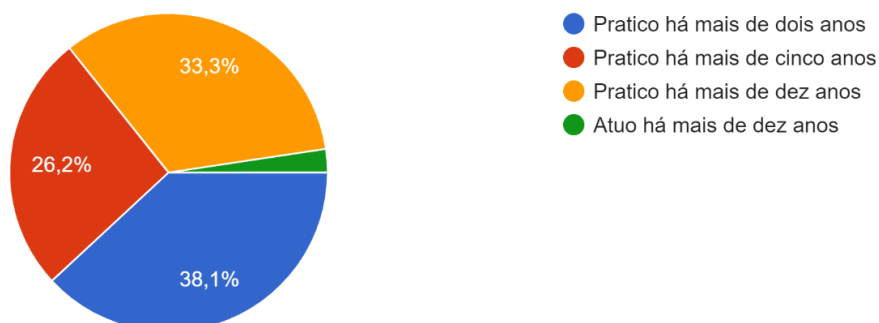


Gráfico 9 – Tempo de prática dos alunos

Fonte - A autora (2021).

Um dos requisitos para a participação no questionário é que o agente atuasse ou praticasse essa atividade por, pelo menos, dois anos. Desse item temos os seguintes dados: 60,9% dos professores atuam com dança de salão há mais de 10 anos, 15,2% atuam há mais de 5 anos e 13% há mais de 2 anos. Ou seja, a maioria desses profissionais atuam há mais de 10 anos nesse subcampo e possuem a dança de salão como atividade principal de atuação. E 38,1% dos alunos praticam há mais de 2 anos, 33,3% praticam há mais de 10 anos e 26,2% praticam há mais de 5 anos.

Um outro dado muito importante, que foi coletado, é sobre a atuação dos professores e a participação dos alunos, porque nos auxilia a refletir sobre os processos de ensino que, como podemos perceber nos gráficos abaixo, correspondem a 95,7% das atividades de atuação dos profissionais e 100% das atividades que os alunos participam, ou seja, a influência dos processos de ensino no sistema de funcionamento das demais atividades que estruturam esse subcampo. É no dia a dia da sala de aula que as disposições vão sendo estabelecidas e naturalizadas nos corpos dos agentes. Essa corporização do *habitus* é a que movimenta o subcampo, pelo posicionamento, condicionamento e reestruturação de cada agente, lembrando sempre que o *habitus* é uma aptidão social que é, por esta mesma razão, variável por meio do tempo, do lugar e, principalmente, pelas distribuições de poder.

A porcentagem maior de atuação dos professores corresponder às aulas em grupo e/ou particulares, também está relacionada com a possibilidade de um ganho financeiro maior, já que no Brasil não existem subsídios necessários para que uma pessoa possa viver artisticamente de apresentações e/ou competições em dança. A maioria dos grupos de dança são de iniciativas não lucrativas e esses agentes acabam adentrando o processo da docência para poder exercer a dança como uma atividade profissional, apesar de muitas vezes, essa não ser a escolha nem o desejo inicial desse agente, como poderemos verificar em algumas falas dos profissionais entrevistados.

Quais atividades fazem parte da sua atuação dentro da dança de salão? (a resposta pode ser múltipla)

46 respostas

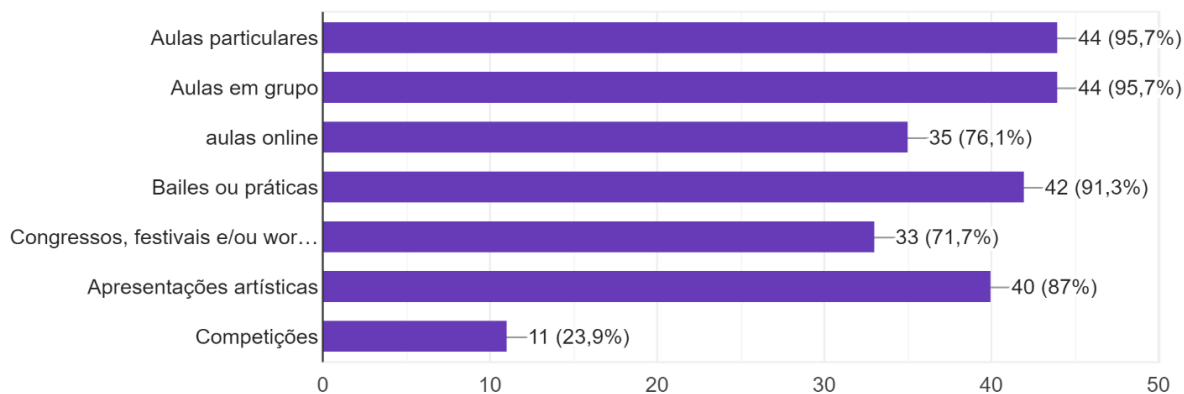


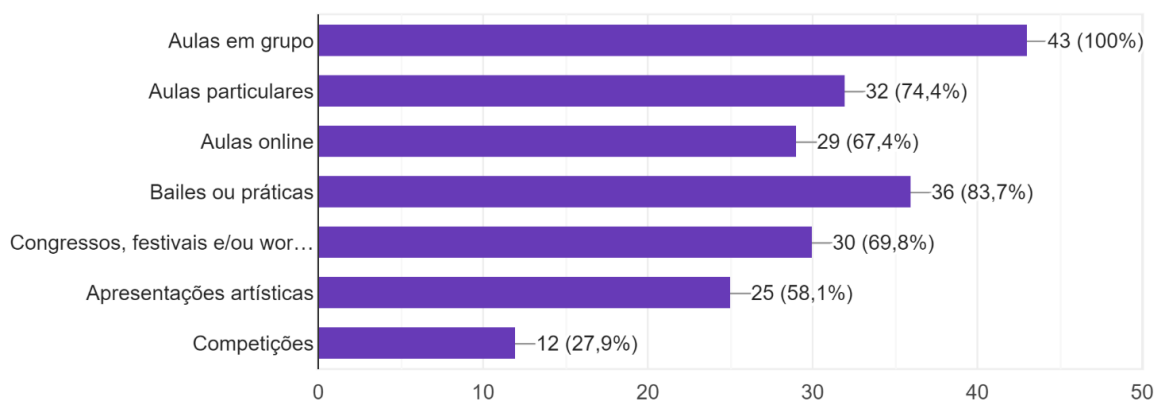
Gráfico 10 – Atuação dos professores

Fonte: A autora (2021).

Gráfico 11 – Áreas de participação dos alunos

De quais atividades você participa ou já participou dentro da dança de salão? (a resposta pode ser múltipla)

43 respostas



Fonte: A autora (2021).

As próximas três questões do questionário estavam relacionadas a condução na dança e a utilização das expressões dama e cavalheiro e foram um dos requisitos de escolha para as entrevistas semiestruturadas. A primeira se referia a função exercida pelos professores e alunos na hora da dança.

Qual função você assume na dança?

45 respostas

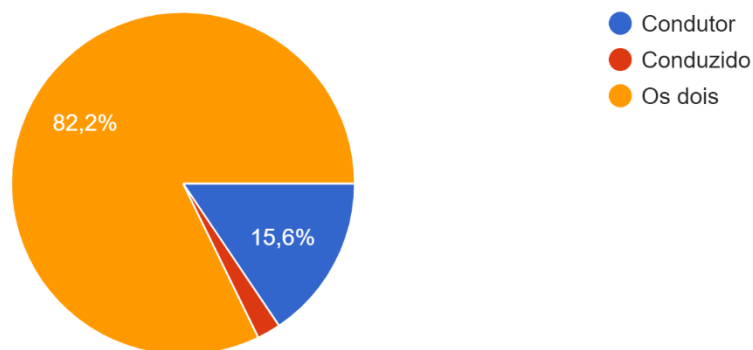


Gráfico 12 – Função exercida na dança pelos professores

Fonte: A autora (2021).

Qual função você assume na dança?

42 respostas

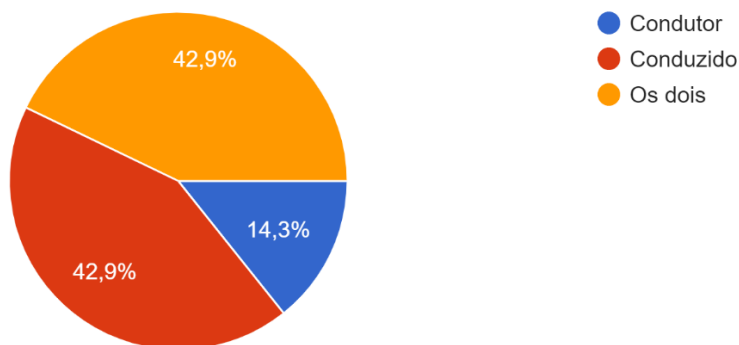


Gráfico 13 – Função exercida na dança pelos alunos

Fonte: A autora (2021).

É interessante observar que, em relação aos professores, que 82,2% dos entrevistados exercem as duas funções (condutor e conduzido), 15,6% de condutor e apenas 2,2% de conduzido (isso corresponde a uma pessoa). Já os alunos, apenas 42,9% dos entrevistados exercem as duas funções, a mesma porcentagem exerce a função de condutor e 14,3% de conduzido. Esses dados são muito interessantes porque podemos observar que a maioria dos



professores exerce as duas funções justamente pelo ensino das figuras e estruturas da dança de salão exigirem esse entendimento. Vale ressaltar que, por se tratarem de profissionais, a porcentagem equivalente a assumirem as duas funções é grande porque, acredita-se que para ser um professor de dança de salão, precisamos saber os dois papéis. As aulas de dança de salão, geralmente, são ministradas por um par (composto de um homem e uma mulher), porém, onde essa realidade não acontece é comum o professor ou a professora ter que assumir outro papel. Contudo, essa realidade é diferente para homens e mulheres, porque o professor homem, quando está dando aula sem um par, geralmente, pega uma aluna ou bolsista para demonstrar e não precisa trocar a função. Já a professora mulher, geralmente, acaba assumindo a função de condutora e pega uma outra aluna ou bolsista para demonstrar então, ela acaba "naturalmente" aprendendo as duas funções.

Os profissionais que não aprendem as duas funções acabam por depender sempre de um outro agente que exerça aquela função, principalmente quando são mulheres que não desenvolvem a função de condutores e precisam, necessariamente, de alguém na função de condutor para o desenvolvimento da aula ou da própria dança em si. Porém, essa realidade é muito distinta nos alunos, pois como constam nos dados observados, apenas 18, dos 43 participantes, exercem as duas funções. Isso nos faz refletir sobre uma disfuncionalidade em relação aos processos de ensino e as disposições de gênero, porque como a função de condução está, nos processos tradicionais de ensino, associada ao homem e, por consequência, a função de conduzida, associada à mulher, os agentes são, desde o início da aprendizagem, condicionados a se encaixar em uma das posições. O problema é que esse encaixe nada tem a ver com uma qualidade específica, uma habilidade desenvolvida, muito menos com uma escolha desse agente (e talvez, se essa escolha fosse ofertada, mesmo assim se teria uma resistência pelo padrão adquirido no “senso comum” de que o homem é quem conduz e a mulher é quem é conduzida), como poderemos observar nas falas de alguns participantes das entrevistas.

Em relação a utilização dos termos dama e cavalheiro, 54,3% dos profissionais ainda utilizam essas expressões e, por conseguinte, 53,5% dos alunos ainda tem contato com essas expressões, nas atividades relacionadas à dança de salão. Para os que responderam negativamente a questão, foi indagado quais seriam as alternativas de termos utilizados e a unanimidade entre as respostas é a utilização dos termos condutor e conduzido. Nota-se, a partir desses dados, que já existe um movimento de repensar e modificar alguns aspectos estruturais desse subcampo, lembrando que a utilização ou não dos termos não é só uma troca

de nomenclatura mas, na maioria dos processos, reflete um movimento de reflexão ao pensamento estrutural da disposição binária de gênero. Sente-se, pela fala dos entrevistados, alguns estágios e posicionamentos: os que continuam utilizando os termos dama e cavalheiro e não veem a necessidade de uma troca ou revisão; os que entendem as mudanças ou se sentem pressionados a pensar ou utilizar outros termos e aqueles que enxergam que a mudança de termos se torna natural, a partir de uma desconstrução das estruturas, a ponto de esses termos não fazerem sentido algum.

Nas atividades que você participa dentro da dança de salão é utilizado a expressão Dama e Cavalheiro?  
46 respostas

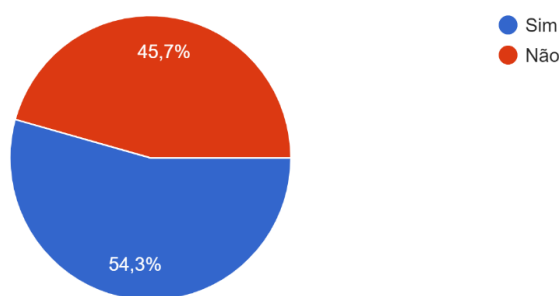


Gráfico 14 – Expressão Dama e Cavalheiro pelos professores

Fonte: A autora (2021).

Nas atividades que você participa dentro da dança de salão é utilizado a expressão Dama e Cavalheiro?  
43 respostas

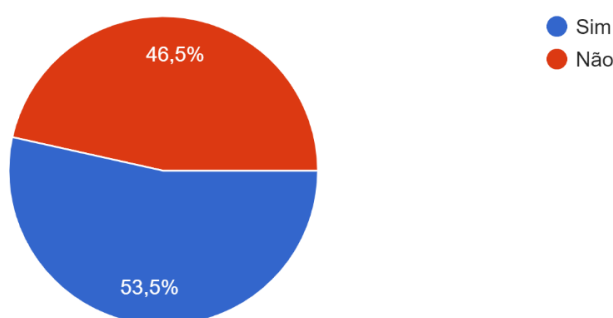


Gráfico 15 – Expressão Dama e Cavalheiro pelos alunos

Fonte: A autora (2021).

Nas entrevistas foi possível perceber que, automaticamente, os alunos dos professores mais tradicionais acabam seguindo essa mesma trajetória de pensamento, a não ser que esse

aluno frequente mais de uma escola de dança e processos de ensino distintos, o que é bem comum nesse subcampo, os alunos acabam trocando de escola ou de professor, por inúmeros aspectos como: sintonia com o professor, proximidade de casa, valor da mensalidade, procura por um gênero de dança de salão específico (Tango, por exemplo) e isso faz com que seu *habitus* vá se edificando, a partir dessas experiências.

*Eu vejo o termo dama e cavalheiro não me ofende, não acho ruim mesmo sabendo que surgiu muito tempo atrás onde a sociedade tinha uma conotação muito mais machista talvez, do que hoje. Eu acho que o termo não me ofende, o que ofenderia é a forma como seria lidada com o termo, tipo assim eu sou o cavalheiro e eu mando, eu sou a dama eu só sigo a condução. Eu vejo a dança como um diálogo, estou falando contigo tu tá me escutando, daqui a pouco tu fala eu escuto e tentando entender as diferenças que existem. Todos somos diferentes. E todos temos características iguais, com as mudanças das características homem e mulher, hoje se encontra muitos mais homens femininos que antigamente, talvez (AMADEUS, 2021).*

*Pelo menos, durante um 20 anos, eu não vejo uma possibilidade de mudança, porque essas imagens sociais estão muito ligadas ao conhecimento e a formação filosófica e social das pessoas, que ainda é uma formação de castas/grupos. E na dança tem muito isso, o cavalheiro é o condutor e a dama é a conduzida e isso faz parte da dança desde sempre, entretanto a gente olha no tango e conta a história que iniciou com dois homens dançando. Como eu venho de uma dança que tem um público pequeno, já tive um professor que mostrou alguns passos comigo, mas na posição de conduzida. E essa questão de ser condutor e conduzida eu acho natural, na eletricidade tem 0 e 1, tem carga ou não tem carga, se você olha na natureza as coisas são bipolares, na grande maioria, então eu não vejo essa questão de condutor e conduzida como uma afronta a feminilidade, que fere os direitos de liberdade da mulher (BARTHÔ, 2021).*

*Para mim são aqueles estereótipos bem definidos, assim, a Dama com sapato de salto alto, vestido sensual, cabelo maravilhoso, bem maquiada e poderosa. Eu imagino alguém assim sabe, realmente uma mulher poderosa e o Cavalheiro a mesma coisa, terno bem alinhado, sapato, barba bem feita, o cabelo bem alinhado então, é bem até se brinca muito de, como é que se chama, heterotop, se chama a pessoa perfeita. Então eu me identifico fisicamente em relação a minha forma de ser, é esse tipo de mulher poderosa, mulher empresária, maravilhosa que faz o que faz na hora da dança, então, nesse sentido, eu sigo me identificando perfeitamente assim com esse estereótipo (PENÉLOPE, 2021).*

A próxima questão, que tem muita relação com a anterior e que serviu como um dos critérios de escolha dos participantes do questionário para as entrevistas, têm a ver com a identificação aos termos dama e cavalheiro porque, a utilização, principalmente nos alunos, nem sempre está associada a identificação em si, com os termos. Muitas vezes essa utilização vem da naturalização desses processos, é o *modus operandi* que faz com que os expressões, gestos, discursos sejam corporificados e repetidos como algo natural e espontâneo. A questão surge como uma ideia de provocação também, no sentido de estimular o participante a pensar em si mesmo, no seu corpo e no campo social em que ele está inserido.

Você se identifica com a palavra Dama e/ou Cavalheiro?

46 respostas

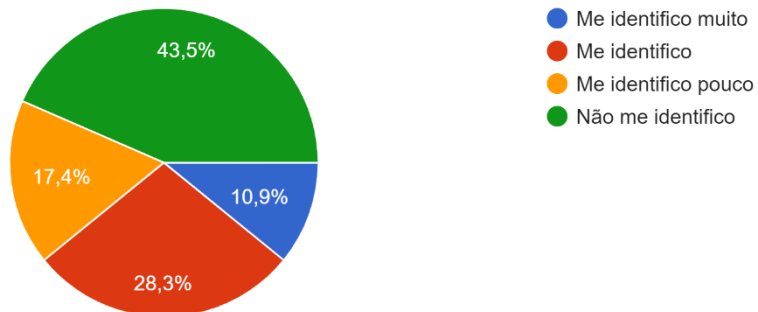


Gráfico 16 – Identificação dos professores com a palavra Dama e/ou Cavalheiro

Fonte: A autora (2021).

Você se identifica com a palavra Dama e/ou Cavalheiro?

43 respostas

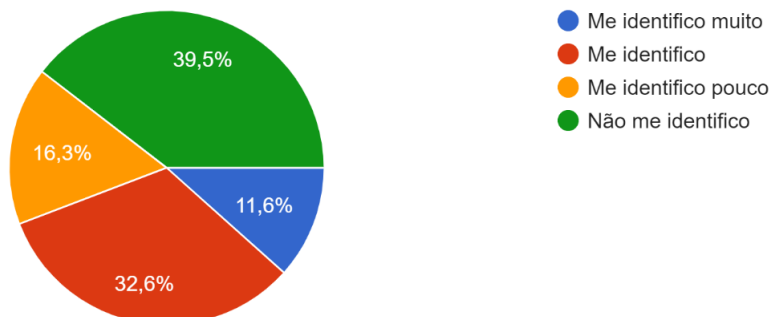


Gráfico 17 – Identificação dos alunos com a palavra Dama e/ou Cavalheiro

Fonte: A autora (2021).

Desses gráficos surgiram os seguintes dados: 43,5% dos professores não se identificam com os termos; 28,3% se identificam; 17,4% se identificam pouco e 10,9% se identificam muito. E dos alunos, 39,5% não se identificam com os termos; 32,6% se identificam; 16,3% se identificam pouco e 11,6% se identificam muito.

Esse também foi um item de seleção para a escolha dos profissionais e dos alunos para a entrevista, utilizando os seguintes critérios - separação dos participantes nos gêneros, para que 4 mulheres e 4 homens participassem das entrevistas e separação por faixas etárias:

Tabela 4 – Pergunta questionário professores

<b>Faixa etária</b>	<b>20 – 30 anos</b>	<b>30 – 40 anos</b>	<b>40 – 50 anos</b>	<b>50 – 60 anos</b>
<b>Mulheres</b>				
Se identifica	1	3	1	1
Se identifica muito	1			
Se identifica pouco	1	2	1	
Não se identifica	5	4	3	1
<b>Homens</b>				
Se identifica	2	3	1	1
Se identifica muito		1	1	2
Se identifica pouco	1	3		
Não se identifica	2	4	1	

Fonte: A autora (2021).

Tabela 5 – Pergunta questionário alunos

<b>Faixa etária</b>	<b>20 – 30 anos</b>	<b>30 – 40 anos</b>	<b>40 – 50 anos</b>	<b>50 – 60 anos</b>
<b>Mulheres</b>				
Se identifica		4		
Se identifica muito		1	1	1
Se identifica pouco		3		
Não se identifica	3	4	1	1
<b>Homens</b>				
Se identifica	1	3	4	2
Se identifica muito			2	
Se identifica pouco	2	2		
Não se identifica	3	4	1	

Fonte: A autora (2021).

A partir dessa análise inicial, foram escolhidos 8 participantes, que correspondem as respostas acima (1 para cada categoria) e que se disponibilizaram, através da resposta a questão referente no questionário, a participar dessa próxima etapa.

Nas entrevistas, os participantes foram convidados a refletir sobre essas questões, através da pergunta “Você lembra como foi lá no início, quando os professores falavam dessas figuras de dama e cavalheiro?”. Como foi para você absorver isso e se você absorveu bem ou não? Se você teve alguma resistência no teu corpo? Essa pergunta foi feita igualmente para os professores e os alunos, justamente para que os profissionais recordassem do início do seu processo de ensino e a relação do habitus como estrutura estruturante do campo social. Senti que, o fato de os entrevistados me conhecerem e saberem do tema da pesquisa, levaram a fazer essa ponte de reflexão que, talvez pelos processos de ensino, na maioria das vezes, estar focado na reprodução de passos, não haja estímulo ou espaço para isso. Então foi uma maneira de se conectarem a esses conceitos, essas reflexões em um campo que poderíamos chamar de “neutro” (sabendo que a neutralidade não existe), porque não representa a sala de aula em si.

Dois professores responderam a essa questão da seguinte forma:

*E a questão no termo dama e cavalheiro que eu realmente não me identifico muito, a tendência acho que do ser humano é fluir aprendendo e se acostumando com aquilo que tu vê ao seu redor e a dança de salão está em constante mudança assim como a sociedade no geral, então quando eu comecei a dançar era assim dama e cavalheiro os termos utilizados no Brasil, e a gente se acostuma a falar dessa forma e nesse formato digamos assim onde o homem é o cavalheiro, o homem conduz, a mulher é a dama, é a mulher conduz, é como a maioria das pessoas entravam na dança de salão há anos atrás e não tem como tu aprender de uma forma diferente quando essa é a informação que te é passada, isso é te passado como o normal, esse era o normal. mas é questão tipo de abrir a mente das pessoas aos poucos, então essa mudança eu não vi sempre dessa forma, eu aprendi como cavalheiro e dama e fui mudando conforme eu fui me desenvolvendo e tendo contato com mais pessoas, de outras áreas, com outras experiências e outras vivências, a minha passagem no exterior me ajudou muito com isso, porque ainda estamos no Brasil engatinhando na cultura e por isso na dança também e em outros lugares já são muito mais desenvolvidos (ROMEY, 2021).*

*Na verdade, assim, hoje eu não me identifico, mas eu acho que a coisa aconteceu em dois tempos diferentes para mim, por isso eu acho importante falar a respeito. Eu acho que o papel das pessoas que falam a respeito de todas essas questões ele é um papel ingrato porque as pessoas “ah, porque é chato isso, porque mi mi mi, nã, nã, nã” tudo isso, mas é um papel importantíssimo independente de eu concordar ou não concordar com tudo, eu acho muito importante porque eu não separava uma coisa da outra, olha que maluco, eu não discordava dos papéis de dama e cavalheiro usei durante muito tempo isso, reproduzi muitas vezes isso também. Aprendi de diversas maneiras, ensinei de diversas maneiras, reproduzi isso, é, ensinava, até me sinto assim oprimia mulheres a estarem nesse lugar (MARGOT, 2021).*

E dois alunos expressaram sua opinião dessa maneira:

*A dessa parte de dama e cavalheiro, eu acho que a gente vai se acostumando com esses termos, no começo eu falava com meus amigos, que não eram da dança, e eles achavam super engraçado esses nomes, mas parece que na D.S é tudo assim, né?! Hoje eu sei que já tem algumas discussões sobre isso, algumas tentativas de mudar algumas coisas, mas eu vejo que os professores ficam incomodados com isso, parece que a D. S vai ficar ameaçada. Não aonde eu faço aula hoje em dia, porque lá eles tem uma mente super aberta e já trabalham com essas questões há muito tempo (HEITOR, 2021).*

*Mas quando entrei na escola, achei muito engraçado chamarem a dama e o cavalheiro, mas depois você vai se acostumando, até porque todo mundo chama. Agora, algo que foi muito difícil pra mim era deixar ser conduzida, eu nunca entendia o que era essa espera e sempre ficava pensando "eu sei o passo, o rapaz ainda não sabe, e por que eu não posso dizer pra ele o que fazer, ou conduzir?", mas eu via que os professores sempre diziam que a gente devia esperar, que era os cavalheiros que tinham que conduzir e se a gente interferisse, ia acabar atrapalhando. A Lu já estava mais pra frentex, ela dizia que a gente podia conduzir sim, indicar o caminho para eles e assim a gente estaria até ajudando e que o mais importante era ter paciência, principalmente no começo. Mas eu sentia que nos bailes as coisas eram totalmente diferentes, eu me envolvia com a música, queria curtir no meu corpo, mas me sentia presa ao ter que esperar o cara dizer o que eu tinha que fazer, acabava me frustrando demais. Fiz algumas aulas de ladies, que eles chamavam, mas era mais para aprender uns enfeites, ser charmosa, e na real, sabe o que eu achava? Que parecia que estavam ensinando umas coisas para a gente se distrair, pra não ficar muito impaciente. No fim eu saí mais frustrada ainda (SAM, 2021).*

A partir desse momento do questionário, entraram as questões abertas, onde foi possível identificar outros pontos interessantes de serem aprofundados nas entrevistas, além desses já abordados que, na verdade, se entrecruzam como passos em uma coreografia. E como a pesquisadora utilizou o termo coreografar na intenção de elucidar o trabalho de construção da escrita da tese, essa parte da coreografia exigiu um ir e vir de reflexões e ações, para que o riquíssimo material coletado, tanto nos questionários quanto nas entrevistas, pudesse ser desenhado e movimentado em parceria com os conceitos bourdieusianos que estruturam essa pesquisa. Dessa forma, a pesquisadora resolveu construir algumas categorias de análise que entrelaçam as questões abertas do questionário com as questões semiestruturadas da entrevista. Dessa proposta coreográfica, emergiram categorias apresentadas a seguir.

## 5.2 HABITUS PRIMÁRIO

O *habitus* é o conceito chave que permeia essa pesquisa, justamente por se tratar de um convite à investigação da constituição social do agente. Ele pode ser considerado como

uma provocação empírica e não como uma resposta ao problema da ação, pensando o agente em seu aspecto concreto, inserido em uma situação concreta, por meio da reconstrução do conjunto de disposições duráveis e transponíveis que comandam sua conduta, pensamento e sentimentos.

Loic Wacquant, em seu texto *Hominis in Extremis* (2015), nos sugere três caminhos possíveis para a observação do *habitus*, na formação de esquemas estratificados do seu sistema: Primeiro a partir do sincronismo e da indução, que traça conexões entre padrões de preferências, expressões e estratégias sociais dentro e através dos espaços de atividades. Depois, o caminho da dedução, que sugere o mapeamento das trajetórias sociais dos agentes, na tentativa de reconstrução do sequenciamento e da sedimentação das camadas de disposições, em um período específico de tempo. E por último, o caminho da experimentação, que estuda instituições e programas pedagógicos voltados à construção de um *habitus* específico, por meio da submissão dos agentes a esses programas. As análises aqui estabelecidas, percorrem esses caminhos, justamente por utilizarem o conceito de *habitus* como um instrumento investigativo.

O *habitus* primário pode ser considerado como nossa personalidade social básica e a base para a formação posterior de qualquer outro *habitus*, justamente por se constituir do conjunto das disposições adquiridas na primeira infância, que são inseridas e edificadas de forma vagarosa e imperceptível, por meio da imersão nas relações familiares, como se fosse uma osmose familiar. O seu entendimento se torna importante para que possamos tentar decifrar as constituições subsequentes, como o *habitus* secundário, ternário, quaternário,... Portanto o *habitus*, como uma matriz de percepções e ações presentes no sujeito, está organizada a partir de experiências pretéritas e relações familiares, que orientam suas práticas, mas que podem se modificar de acordo com o campo social que o agente se encontra.

A primeira questão aberta do questionário tem congruência com as primeiras perguntas da entrevista “Como foi a sua aproximação com a dança de salão?” e “Como você se vê antes e depois da dança de salão?” e foram as mesmas tanto para os profissionais quanto para os alunos. Estas questões foram elaboradas com o intuito de tentar reativar as memórias do entrevistado em relação a sua infância e absorver elementos que nos auxiliassem a refletir sobre o *habitus* primário e sua importância na edificação das disposições de gênero existentes no subcampo da dança de salão. De uma forma geral, é possível observar que a escolha pela dança de salão para os homens surge de forma diferente do que para as mulheres. Para os homens é possível notar que surge como um desafio, partindo de uma perspectiva de que a



dança é para as pessoas que são desinibidas e que já nascem com o “dom”, e está associada à timidez e falta de jeito. E para as mulheres como um processo natural, que segue uma continuidade dos estereótipos femininos. Como podemos observar nas falas dos entrevistados:

*Eu sempre fui muito tímido desde pequeno, então sempre demorei mais para fazer amizades no Colégio. Quando eu ia para Santo Ângelo para visitar meu pai, tinha os meus tios que iam direto no CTG e aí eu ia com eles, e quando ia o meu primo, que tem uma diferença de idade de uns oito anos eu acho, eu lembro que ele chegava lá no CTG e passava o rodo, dançava com todo mundo. Eu meiga guri de apartamento, sem saber dançar nada, ficava sentado à mesa lá tomando refrigerante e comendo e acabava minha tia tentando me tirar para dançar e eu só pisava no pé dela, era muito desesperador. Então sempre foi uma coisa que tive guardado esse negócio de aprender a dançar (ALFREDO, 2021).*

Nota-se que Alfredo tem uma relação de desafio com a própria dança de salão, no sentido que conseguir aprender essa modalidade, mas também em relação a masculinidade, ou seja, essa disputa “inconsciente” entre a capacidade de primo saber dançar e por isso ter poder e status naquele ambiente e a inabilidade dele, que faz com seu lugar seja de menos prestígio por ter que dançar com a tia que o escolhe e não com alguém que ele poderia escolher para dançar, caso tivesse domínio daquelas estruturas.

*Eu comecei com uns 12 anos, porque meus pais iam fazer aula e me levavam, eu ficava emburrada porque estava lá, mas com o tempo eu fui aprendendo a gostar, fui gostando de ver que eu tava me dando bem naquilo. Sempre amei dançar, mas na época eu comecei fazendo street dance, ballet e depois experimentei a dança de salão e fui aprendendo também a gostar dessa forma de dançar. De 14 para 15 anos que eu decidi fazer minha festa de 15 anos. Digamos que o meu ponto de partida, o fato de querer ter feito a festa, era porque eu queria dançar, então era um lugar que eu sabia que eu ia poder me expor, que as pessoas iriam aceitar porque, enfim, era o meu aniversário. Então a minha experiência ali do começo foi tipo assim, gostava de dançar, não gostava muito da dança de salão, mas aprendi a gostar e passei a amar (PENÉLOPE, 2021).*

No caso da Penélope, a dança já fazia parte da sua vida a partir de outras modalidades e a dança de salão entra em sua vida num período socialmente instituído como a “entrada” da mulher na sociedade, os 15 anos, um momento onde todos os olhares estão voltados para o que se espera de uma menina que está se tornando uma mulher. E a dança, entre outros dispositivos, representa essa feminilidade e exposição da figura frágil e delicada. O que nos traz a reflexão de que a constituição do *habitus* primário se torna distinta quando olhamos para as relações de gênero, de classe, raça e geração.

*A minha história é que eu nasci numa família de sete mulheres e um homem só. Eu convivi até os 14 anos só no meio de mulheres, eram 9 mulheres, 7 irmãs, a mãe e moça que trabalhava com a gente. Com 2 anos minha mãe diz que eu descobri a*

*dança, comecei a dançar muito, eu dançava e era muito solto, muito livre, gostava de dançar e imitar o Elvis Presley, imitava tudo que eu via na televisão e tal, e com 2 com 3 é bem engraçadinho menino, com 4 bonitinho, com 5 “hum, que que esse menino ta dançando demais”, com 6 “ué, que perigo esse menino dançando tanto”, isso numa sociedade gaúcha meio conservadora, há 50 e poucos anos atrás. Dançar muito, chorar, rebolar, eram coisas que, aquele machismo né, não era muito bem visto. E eu me lembro que com 7 anos eu escutei várias coisas que me fizeram parar totalmente de dançar, eu fiquei dos 7 aos 27 anos sem dançar nada de nada. Fiquei 20 anos bloqueado para dançar. Me tornei um menino super tímido, super cheio de toques, tiques, manias. A minha mãe me levou três vezes ao médico para ver se eu não tinha nenhum problema de cabeça, me tornei um menino extremamente esquisito, tanto que um déficit de atenção, desencadeou uma porrada de coisa que me fez ser uma pessoa muito fechada (AMADEUS 2021).*

Já para Amadeus, a influência das mulheres de sua família fizeram com que a dança fosse algo fácil e natural quando criança, justamente pela dança e as manifestações artísticas estarem ainda atreladas ao feminino. Mas, o fato de crescer e se tornar um “homem” fez com que os estereótipos de gênero fossem sobrepostos a naturalidade da dança e o colocassem nos padrões heteronormativos de nossa sociedade ocidental. Ou seja, ele, como o filho homem, deveria exercer determinados papéis que certamente não condiziam com a visão de feminilidade e fragilidade que a dança carrega. E, depois da perda do pai, a representatividade masculina da família, ele que se sentiu desafiado a assumir o papel de homem da casa, foi buscar na dança uma maneira de se libertar, de se tornar uma pessoa mais leve.

*Meu pai faleceu e modificou muito a minha vida, foi ali um choque para todos nós e eu comecei a me questionar a partir dali também, eu disse “pô, eu acho que eu quero ser uma pessoa mais solta, mais alegre, mais aberta, mais saudável. Eu queria ser uma pessoa diferente. E com 24 anos eu estava em uma palestra e uma pessoa falou assim “qual o teu sonho”? Ai eu escutei meu sonho, eu pensei “eu acho que é me tornar uma pessoa diferente” ser uma pessoa diferente. E daí eu resolvi dançar, resolvi dançar, mas eu resolvi dançar de uma forma intensa, eu resolvi ser professor de dança (AMADEUS, 2021).*

Se pensarmos no *habitus* primário como uma estruturação diária de crenças, pensamentos e ações das relações familiares, que são as primeiras e mais profundas impressões sociais sobre os agentes, a realização de rupturas a estas estruturas, mesmo que de forma parcial e inconsciente, desafiam o agente a buscar relações que reestruturam as disposições que o levaram até aquele momento específico do jogo. Para Bourdieu (2004), existem determinações que não são totalmente calculadas e racionais e cada agente possui uma tendência a seguir determinados caminhos que estão relacionados com suas possibilidades de vida, ou seja, ele não é totalmente livre para escolher os rumos de sua vida, porém as estruturas podem sofrer alterações, como o *habitus*, os capitais adquiridos e o próprio campo. Podemos assim dizer, que as estruturas sociais não estão estagnadas a ponto

de determinar todas as possibilidades do agente, desde o seu nascimento, porém, ele não conseguirá ter todas as alternativas de futuro disponíveis para sua escolha, nos levando a pensar que suas escolhas se refletem como resultado da relação entre o *habitus* e a experiência do jogo social, representando a história individual de cada agente, desde o seu nascimento e a história coletiva, que se traduz na historicidade acumulada da estrutura social dos campos por onde esse agente atua e sofre influências (CORTÉS, 2016).

Nas respostas ao questionário e na fala dos entrevistados é possível perceber a atuação do *habitus* primário sobre a percepção de si mesmo e das escolhas realizadas. A dança, na maioria dos relatos, surge como uma possibilidade de segmento a uma estrutura que já vem sendo mantida pelas relações familiares, ou como ruptura a essas disposições estruturadas. Aí é que entram as escolhas inconscientes, aparentemente formatadas, de se adquirir um *status* anteriormente inalcançável e que, ao entrarem em contato com um processo de ensino que tem como base o aprendizado de figuras pré-moldadas, trazem a sensação ao agente, de que ele conseguiu adentrar e atingir esse novo *status*.

Pensando nessas relações, a próxima categoria elencada, traz reflexões sobre os caminhos que levaram os entrevistados (professores e alunos) a buscarem a dança de salão como atividade e de que forma esse entrelaçamento entre o *habitus* primário e secundário vai corporificando suas relações, gestos e discursos, no contato com as disposições que estruturam esse subcampo social.

### 5.3 *HABITUS* SECUNDÁRIO

O *habitus* secundário está relacionado com a adição de um sistema de esquemas transponíveis, por meio de um trabalho pedagógico específico e organizado, que tem por característica uma duração menor e um ritmo mais intenso. Bourdieu (2004) explicita bem essa relação ao comparar as duas formas, o *habitus* primário e o secundário, como duas formas de aquisição da cultura: o familiar e o acadêmico, o experimental e o didático, que marcam permanentemente nossa relação com a cultura e nosso capital cultural. O processo de ensino da dança de salão se caracteriza nessa forma de aquisição, justamente por apresentar as estruturas de edificação do *habitus* secundário, sendo estabelecidos padrões a serem seguidos e disposições a serem internalizadas e naturalizadas nesse processo pedagógico.

As análises, nessa seção, tem o objetivo de refletir sobre a edificação do *habitus* secundário na trajetória dos entrevistados, na escolha pela dança de salão e o processo de

naturalização das disposições que permeiam o subcampo da dança de salão, como possibilidade de entrada, permanência e status nesse meio social. Na sequência temos a fala de uma aluna e um aluno que, apesar de possuírem trajetórias diferentes, trazem elementos bem parecidos a serem analisados:

*Eu comecei a dançar depois que me separei e minha filha insistiu para que eu fizesse alguma atividade física. Eu comecei a caminhar com uma amiga e um dia ela me disse que iria fazer uma aula de dança de salão experimental e me convidou. Eu fui meio sem vontade no começo, porque achava que eu não ia me adaptar, ia morrer de vergonha. Mas eu fui super bem acolhida na escola, o Guigo me deu todo o apoio. Lembro que na primeira aula ele já me apresentou toda a turma e eu já saí de lá com amizades, me sentindo super bem. E de lá pra cá não parei, virei rata de academia. Fazia todas as aulas que eu podia, frequentava os bailes, ia em viagens para aprender mais, foi uma fase muito boa. Hoje já não consigo fazer tudo isso, tive um problema na coluna e ainda estou me recuperando, mas mesmo assim não deixo de fazer as aulas porque me sinto muito bem, muito feliz (AURORA, 2021).*

*Iniciei as aulas de dança tarde, depois que me separei. Sempre tive vontade de aprender a dançar, mas fui deixando de lado, por prioridade de outras coisas. Um amigo me chamou para fazer uma aula de Salsa e acabei gostando tanto que fiz outros ritmos também. Tenho uma família super dançante, meus pais dançam super bem e eu sempre fui zuado por não saber dançar, inclusive quando comecei, eles riram de mim porque achavam que eu não ia dar conta. Depois arrumei uma namorada, que hoje é minha esposa e começamos a fazer aula juntos. Como ela era de outra escola e nos conhecemos em um baile, comecei a fazer aula em outros locais com ela também, não só na escola que eu tinha começado e isso me ajudou muito, porque ter contato com vários professores eu acho que ajuda e desenvolve bastante a pessoa (GASPAR, 2021).*

No relato desses dois alunos é possível perceber que, a escolha pela dança de salão acontece depois de uma ruptura (separação) em sua trajetória e que, mesmo sendo de gêneros diferentes, esses agentes veem no aprendizado dessa modalidade de dança, uma possibilidade de inserção social, de reativação de expectativas relacionadas ao seu corporal e são nessas expectativas, que os agentes começam a tecer a corporização das disposições que estruturam a dança de salão, compreendendo, mesmo que de forma inconsciente, que a aquisição e naturalização dessas disposições servem como “chave” de acesso e permanência nesse subcampo e, conseqüentemente, sua aceitação e valorização pelos outros agentes desse meio social. Para Bourdieu (2002) o *habitus* é dotado de uma inércia incorporada, ou seja, tende a produzir práticas moldadas, a partir e posteriormente, às estruturas sociais que as geraram. Dessa forma, cada uma de suas camadas opera como um prisma, por onde as últimas experiências são filtradas e os próximos estratos de disposição são edificados.

#### 5.4 HABITUS PROFESSORAL

O *habitus* professoral faz parte do conjunto de elementos que estruturam a epistemologia da prática pedagógica do professor em sala de aula e está diretamente relacionada com o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu. As experiências, os saberes, os conhecimentos que o professor internalizou e incorporou como legítimos, ao longo de sua trajetória profissional, constituem-se em *habitus*, isto é, uma forma de ser, pensar e agir no mundo que interferem ou se acrescentam. E o entender que existem outros espaços de formação tão importantes quanto estes e que, no conjunto, determinam as formas de pensar e de agir dos professores e professoras. Cada agente, quer saiba ou não, quer queira ou não, é produtor e reproduzidor do *modus operandi* do qual ele não possui o domínio consciente; as ações encerram, pois, uma ‘intenção objetiva’ que ultrapassa sempre as intenções conscientes. Ele vai sendo internalizado e corporificado à medida que os agentes se movimentam no fazer docente, inicialmente por imitação, por uma empiria quase unânime, que vai se moldando conforme suas práticas e suas relações com outros agentes e com o meio. E, como o *habitus* se estrutura de forma estável, mas não estática, se relaciona a natureza do ensino na sala de aula, ou seja, os processos de ensino por si só, tornam-se uma estrutura estruturante.

Através das falas de alguns entrevistados, é possível perceber que, na maioria das vezes, a “escolha” pela dança de salão, como está descrito no capítulo 3, não é feita como uma escolha profissional, visando uma carreira, uma formação. Esse caminho acaba se dando de forma natural, quando o agente, estendendo sua permanência no campo, vai adquirindo um certo *status* e constrói seu capital simbólico, ou seja, corporiza as disposições que simbolicamente expressam poder nesse subcampo. A partir daí, a sua relação entre aprendiz e docente se vê estabelecida por uma relação de valor, o poder adquirido ao se tornar uma referência, por se chegar a uma meta. Mesmo que esse não tenha sido o seu objetivo primário, as relações do e com o próprio campo, auxiliam nessa escolha.

*Eu entrei para uma escola de dança assim, bem tradicional. Eu era aluna normal, e depois eu fui né, o pessoal foi vendo que eu tinha facilidade e tal, veio aquele convite básico para a monitoria, ser bolsista enfim, participar do grupo de dança. E, eu sempre fui uma menina grande, então desde os meus 14 anos eu tenho a altura que eu tenho hoje, e eu sou super alta, eu tenho 1,73 e, mas também não era aquele estereótipo de menina delicadinha, pequenininha, magrinha, né (LUNA, 2021).*

O processo evidenciado por Luna é uma trajetória bem comum dentro do subcampo da dança de salão, relacionado aos processos de ensino. As pessoas com “maior” habilidade ganham bolsa para poder compor pares com os alunos matriculados (pagantes) e acabam desenvolvendo uma carreira naquele ambiente, passam a ser monitores ou assistentes e depois, professores. Vale ressaltar que o número de bolsistas do sexo masculino ainda é bem

maior, porque, como é mais comum que tenham mais mulheres do que homens matriculados nas aulas dessa modalidade, as escolas acabam abrindo mais vagas para eles. Porém, como a entrevistada ressaltou, se a mulher tem habilidade para a dança, ela acaba ganhando bolsa também e tendo oportunidades de se destacar nesse subcampo.

*Nesse mesmo período, eu tinha uns seis meses de aula com o Campani e tinha uma aluna que queria fazer aula particular comigo. Eu não tinha condições nenhuma de aula particular né, mas precisa de grana, eu tava fazendo faculdade aí era uma boa forma para levantar um dinheiro para pagar a faculdade de Direito. Então eu disse: Olha eu não posso te dar aula, mas a gente pode combinar o seguinte, tu me paga um valor x e eu danço 1 hora contigo e o que eu achar que tu pode mudar, vou te falando alguma coisa. Comecei a dar aula para ela e quando ví tava com 12 mulheres fazendo o mesmo processinho. Sábado eu começava a dar aula às 9 horas da manhã e dava aula até às 6 horas da tarde, sem ter almoçado, uma atrás da outra, para poder pagar a faculdade. Então nesse negócio, comecei a dar aula/dançar com essas mulheres e foi indo, comecei a pensar sobre o negócio, a entender um pouco e ver que o negócio era maneiro demais. E aí quando eu comecei a ver essa minha transformação, de eu começar a dançar, me senti bem com isso. Minha formação levou oito anos e pouco, nesses oito anos eu não tive tempo de estagiar, porque ao invés de estagiar eu dava as minhas aulas de dança para poder pagar a faculdade, então eu percebi que naturalmente que não ia seguir no direito (ALFREDO, 2021).*

Nessa fala podemos identificar que, pela facilidade do entrevistado em se inserir nesse meio e por suas atividades com a dança de salão não estarem vinculadas, a princípio, a uma profissão, o valor conquistado pelas aulas surge como uma possibilidade de negócio e só depois virá a ser sua escolha profissional. O que acaba por acontecer com muitos profissionais de dança, isso sem falar dos professores que mantêm, em paralelo com as atividades da dança de salão, outra profissão e quando questionados sobre sua ocupação, acabam por não associar a atividade da docência, como sua atividade principal.

Por outro lado, podemos notar na fala de dois outros entrevistados, que já tinham experiência com o ensino, antes de iniciarem o seu contato com a dança de salão, o estranhamento em relação aos processos de ensino deste subcampo, a falta de uma formação específica na área, de uma metodologia adequada aos processos e iniciativas de formação e capacitação continuada que qualifique o professor e não somente o dançarino. Porque a cultura de aprimoramento das técnicas é uma prática muito comum na dança de salão, porém, a qualificação docente é muito escassa. É como se, para dar aula, o agente tivesse que se especializar cada vez mais em técnicas e aprendizado de passos e figuras e não nos processos fundamentais para a docência.

*Quando eu comecei a dançar eu já era professora, então eu já tinha uma noção de prática pedagógica, de didática, aí para mim era muito assustador dentro da dança*



*de salão isso não existia, era assim porque sim, ah tu faz o movimento assim porque sim, me copia. E eu, que desde o início na educação física trabalhei com pessoas com deficiência, tinha sempre muita necessidade de entender o movimento e porque acontecia o movimento. Então na dança foi interessante também trabalhar com isso, talvez tenha sido a razão pela qual eu tenha começado a dar aula tão cedo, quando eu comecei dar aula de dança de salão, vindo desse lugar, com esse posicionamento que eu sempre tive, acho que 3 meses depois eu chamei o Junior para conversar e disse “olha, não vai dar, a gente acertou 1 ano mas eu não posso ficar aqui, porque tu diz sim porque sim”. Tu vai dizer para um aluno, tem que mover o pé para frente, o pé para trás porque tu quer? Um dia, eu estava lembrando a gente teve um debate sobre essa postura conforme tu vai te acostumando, essa postura ela vai ficar automática. Vai dizer, tá, mas isso é consciência corporal, consciência corporal inconsciente não existe, tu quer desenvolver a consciência corporal tu precisa trazer para a consciência, então (MARGOT, 2021).*

Essas falas evidenciam a fragilidade dos processos de ensino da dança de salão, como discutido no capítulo 3 e a formação do professor que está condicionada, na maioria dos casos, a uma repetição de estruturas empíricas que, se não forem analisadas e repensadas, tendem a continuar sendo mantidas nesses mesmos formatos. Se pensarmos no *habitus* como uma condição social (e assim ele é), passamos a entendê-lo como um processo que é, por si só, durável, mas não estático. Ou seja, ele atua na sociedade por vários domínios de prática, que o tornam produto desse domínio, justamente por sua capacidade de movimentação. E é justamente nesse contexto que foram estruturadas as disposições de gênero desse subcampo e que são mantidas até hoje pelos processos de ensino. Nesse sentido, a próxima categoria vem nos auxiliar na compreensão de como a aquisição e naturalização dessas disposições pelos agentes pertencentes a esse subcampo, age como capital simbólico que pertencimento e status.

## 5.5 CAPITAL SIMBÓLICO/VIOLÊNCIA SIMBÓLICA

O capital simbólico é o que permite ao agente criar um referencial de pertencimento ao campo, que é onde se realizam as condutas sociais, expressadas pela imagem corporal e corporificadas pelas técnicas. É no campo que essas condutas se tornam possíveis por ser o lugar das relações e da valoração das condutas. Nesse sentido, o capital simbólico atua como possibilitador de condução e movimento em diferentes campos e como parte constitutiva de um saber que se incorpora a imagem corporal, justamente por se tornar a representação do corpo idealizado. Campo e identidade estão imbricados porque, as identidades que o agente exerce em seus diferentes níveis estão diretamente relacionadas com o momento histórico vivido por aquele campo ou subcampo. O *habitus* é parte das convenções de são compartilhadas por uma sociedade, como forma de reconhecimento e pertencimento a este

campo. O sentimento de segurança que nasce do caráter familiar e inteligível do cotidiano, faz com que o uso do corpo de maneira ordenada tenha um papel fundamental. São os rituais dos gestos, percepções e discursos, que estão incorporados nos agentes, que trazem essa sensação de segurança e pertencimento nas diferentes fases da vida. Dentro de como o *habitus* estrutura e expõe os papéis de poder, o agente acaba por imitar os atos que trazem resultados dentro dessa relação de poder. E sua adaptação dentro de determinado campo, levará a ocupar um lugar de status nesse contexto.

*Eu senti uma mudança muito grande no desejo das mulheres em querer dançar comigo, era espetacular para mim. Então o jeito como eu tocava nas pessoas, o jeito do meu olhar, o jeito que de cuidar... isso tudo começou assim a despertar um desejo da outra pessoa sobre mim. Eu que nunca tive muitas namoradas, ví uma boa oportunidade de ter namorada, então assim, meu auto-afirmar enquanto o homem de eu ter essas coisas, um desejo da pessoa sobre mim, é um é um poder que a gente tem que tem que tomar certo cuidado. Mas isso vem só com a maturidade, o cara é muito novo, ele faz muita m... porque tem um poder na mão. E aí começa assim, dança com a mulher, a mulher se encanta com ele, fica com uma mulher e fica com outra...Então eu descobri isso né. Lógico que eu vou querer ficar com todo mundo, ainda mais que eu não tive isso na minha adolescência. Eu comecei a dançar com 21 anos e é o período que tem de fazer m... na vida. Quando eu consegui entender isso aí, pensei: tem que começar a dosar isso né. Tudo bem, estou fazendo com que a pessoa sinta que eu estou desejando ela, isso faz bem para ela, eleva a autoestima dessa pessoa né, mas o jeito de fazer isso é diferente (ALFREDO, 2021).*

Podemos notar nessa fala, que o status adquirido quando o agente assume a posição de professor, tem relação direta com a sexualidade e a aprovação de sua virilidade pelas mulheres, que acabam sendo moldadas para ter como referência de condutor, um estereótipo que se relacione ao homem que “tem uma boa pegada”, que é sedutor...e que na dança de salão não tem relação direta com o padrão físico de beleza e sim com as disposições que são valoradas nesse subcampo.

*Tinha falas dos meus professores de que eu precisava ser feminina na dança, de que eu precisava usar salto, de que “ah não tu vai dançar”, meu carro chefe assim que é o amor da minha vida é o zouk e, desde o início eu já era apaixonada e meu professor falava “ah não tu vai dançar zouk?”, “então tem que soltar o cabelo”. Eu tinha o cabelo grandão, até na bunda assim né, aí ele vinha na minha cabeça e tirava a “chuquinha” do meu cabelo, porque era para eu soltar o cabelo para dançar zouk. Então assim, o início da minha trajetória na dança de salão me trouxe muitas coisas positivas, me trouxe um pouco mais de segurança, né, me trouxe esse lugar de eu me sentir pertencente a essa comunidade, aí eu saía para as festas e querendo ou não eu já era vista como “ah, é muito gostoso dançar contigo”, então, era um lugar bem legal assim para esse meu momento, porém, por outro lado eu vivi situações bem chatas, assim que na época eu achava que eram normais, até porque eu não tinha outra relação para comparar, eu não, eu achava que era aquilo e pronto, quantas coisas a gente não cai nas caixinhas e pra dança de salão eu cai naquela caixinha, eu achei que era isso que existia pra mim (LUNA, 2021).*



Essa professora relata justamente essa relação das disposições de gênero estarem diretamente associadas ao estereótipo da mulher sensual, feminina, na construção de um corpo padrão que precisa ter cabelo comprido para dançar o gênero Zouk (uma variação moderna da Lambada). Como se o sentimento de pertencimento não viesse apenas do aprendizado daquela estrutura técnica, e sim, de um conjunto de espelhamentos que definem a imagem de uma mulher que dança bem.

Como essas disposições foram mantidas e reproduzidas no processo de aprendizado desses professores e essa é uma relação quase unânime de ser observada, tanto no questionário quanto nas entrevistas, a tendência é que o processo com os alunos seja idêntico, justamente pelo princípio de incorporação do *habitus*, que tende a permanecer na inércia, caso os agentes ou o próprio campo venha contribuir para essas movimentações, como poderemos adiante, na próxima categoria. Em geral, o *habitus* se reproduz de maneira inconsciente por uma gama de disposições que envolvem a identidade, o reconhecimento, o pertencimento e a reprodução, que são incorporados pelo agente e posto em prática nos campos em que ele interage.

*Como eu disse, no começo eu queria tanto pertencer, me sentir parte, que eu me entreguei total. Fazia todas as aulas sem me questionar muito. Eu passei por várias fases, como eu não me sentia boa na dança e queria muito me fazer notar, comecei a mudar o jeito de me vestir e vi que isso atraía os olhares dos professores ou daqueles caras que eu queria dançar. E isso funcionou por um bom tempo, na minha cabeça, até que um dia um professor chegou pra mim, em um evento e disse "você não precisa se vestir assim para que queiram dançar contigo. Ele me deu a real e foi importante pra mim, porque eu percebi que os caras só queriam dançar porque eu estava com um shorts super curto ou uma blusa decotada e, ainda por cima, minha entrega na dança sempre foi muito intensa, então alguns caras confundiam mesmo e eu fui taxada várias vezes de oferecida. Mas eu só queria dançar mesmo, não que eu não tivesse ficado com várias pessoas, mas na hora da dança aquela era minha entrega (CATARINA, 2021).*

*Acho que a única dificuldade é fazer os enfeites que as professoras dizem pra fazer, elas são super charmosas, mas são mais novinhas, né?! A gente que tem mais idade tem que se contentar com o que tem. Mas eu fiz umas aulas de enfeites, fiz aulas particulares para aprender a ser mais charmosa, mais feminina, porque eu sempre fui muito envergonhada quando garota, sempre tive vergonha do meu corpo porque sempre fui mais gordinha e depois, com o tempo, a gente não vai dando mais bola pra isso, só quer ser feliz. Sei que às vezes os homens só querem dançar com as mais novinhas, mais bonitinhas, mas nos bailes da escola sempre tem os bolsistas que tiram a gente pra dançar, fazem essa caridade. Até por isso eu prefiro os bailes da escola do que esses de congressos, nesses a gente fica perdida ou acaba dançando só com os amigos da mesma escola (AURORA, 2021).*

Aqui temos o relato de uma aluna que, além de se encaixar nos padrões estabelecidos para as mulheres na dança de salão, fala sobre o estereótipo corporal, quando se refere a ser mais "gordinha" e dos homens quererem dançar somente com as mulheres mais novas e mais

bonitas. Novamente, vemos uma relação onde o que tem mais peso, ou seja, um capital simbólico maior, não é necessariamente o domínio da técnica, e sim, a naturalização das disposições de gênero.

*O mais difícil pra mim, no início, foi vencer a timidez, eu sempre tive dificuldade de "chegar" em uma mulher e aí, na D.S, a mulher está nos seus braços e você ainda tem a missão de conduzir. E também eu acho que tem um incentivo dos professores de que você é o responsável pela "alegria" da mulher, isso é bem pesado. Eu ficava me tremendo todo no início, não sabia nem por onde começar, porque mal tinha decorado o que tinha que fazer e tinha toda aquela responsabilidade. Mas depois você vai pegando o jeito, tem mulheres que me ajudaram muito, amigas mesmo. Tem outras que não tem a mínima paciência e só querem dançar com os caras que já sabem, desprezam os alunos mais novos. Eu acho isso bem feio e até hoje, eu tenho muita paciência com as alunas mais novas, porque eu já estive nesse lugar e sei como é (HEITOR, 2021).*

Esse aluno relata sobre o peso da responsabilidade de ter que conduzir uma mulher, sendo que ele mal consegue dar conta do seu próprio corpo no início do processo de aprendizagem. E fala sobre essa responsabilidade incentivada pelos professores, de ter que fazer a mulher feliz. Se eu não faço a mulher feliz, eu não sou valorizado e, se não sou valorizado pelos agentes do campo, não tenho a sensação de aprovação e pertencimento. Isso nos leva a refletir sobre o conceito de violência simbólica, trabalhado no capítulo 4, sobre a construção social dos corpos. Esse conceito aplica-se a todas as formas “brandas” de dominação, mas que não deixam de ser violências porque partem do princípio do auto descrédito ou da auto exclusão daqueles que a sofrem, justamente por ser exercida na esfera dos significados, ou seja, no sentido que os dominados dão ao mundo social e as formas de dominação (TERRAY, 2005). Durante as entrevistas e em sua análise, a pesquisadora pode observar que a percepção dos agentes em relação ao meio e as questões levantadas pela pesquisa, se difere em diferentes graus: aqueles que realmente não visualizam essas violências dentro do subcampo, aqueles que sentem, de alguma forma, o desconforto causado pela necessidade de aquisição dessas disposições, mas acreditam que isso faça “parte do jogo” e seria impossível ou muito difícil de haver uma mudança e os que já estão na posição de mudança, que reconhecem as violências sofridas ou que cometeram, em algum momento do jogo e que agora se desconstroem na perspectiva de construir uma nova percepção do campo. E é sobre isso que a última categoria desta análise se propõe a reflexão.

## 5.6 JOGOS SOCIAIS/EDIFICAÇÃO DO *HABITUS* INCORPORADO

Como funcionam os jogos sociais dentro do subcampo da dança de salão, como produto de uma esfera social e como parte produtora dela? Para que possamos refletir esses jogos e sobre a ação do *habitus*, como estrutura estruturante na esfera social, partimos de dois princípios da teoria bourdieusiana: o da socialização, que se refere a partilha das categorias de juízo e ação, vindas da sociedade, por todos aqueles que foram submetidos a condicionamentos sociais similares. E da individuação, relacionada a trajetória pessoal de cada agente, internalizando uma combinação incomparável de esquemas (BOURDIEU, 2000). Em outras palavras, enquanto produto da história, o *habitus* produz práticas, individuais e coletivas, produz história, portanto, em conformidade com os esquemas engendrados pela própria história.

Na última pergunta das entrevistas, perguntei, tanto aos professores quanto aos alunos “a dança de salão é para todo mundo?”

*Para mim a dança de salão é para todo mundo, mas nem todo mundo é para a dança de salão, por que isso? Primeira coisa, o bom aluno é aquele que quer aprender, se a pessoa não quer não adianta forçar, tu pode ser feliz sem dançar, tu pode ser feliz sem saber dançar. Tu pode ter uma vida, eu acredito que seria uma vida melhor se a pessoa aprendesse a dançar. Tu pode ser maravilhoso, mas se achar horrível é ruim, tu pode ser até ruinzinho, mas se achar maravilhoso é bom. Tu está feliz contigo. A minha busca é pela felicidade das pessoas desde que não faça mal para os outros, mais harmonia com os outros, tem pessoas que querem e pessoas que não querem, não querem porque talvez na fase inicial da vida delas elas foram instruídas a não quererem se relacionar muito com os outros ou tiveram situações traumáticas na primeira infância ou tiveram situações traumáticas muito fortes na vida que não fazem elas acharem que a dança pode ser algo que vai melhorar a vida delas (AMADEUS, 2021).*

Amadeus expressa uma relação importante para análise ao dizer que “a dança de salão é para todo mundo, mas nem todo mundo é para a dança de salão”, porque ao seu modo de ver, o bom aluno é aquele que quer aprender. Acredito que, em relação aos processos de ensino da dança de salão e a edificação das disposições que edificam esse campo, podemos levantar algumas questões como “o que ele quer aprender?”, “será que o aluno já chega em um processo de ensino sabendo o que quer aprender ou ele quer ‘apenas’ dançar?” “A que o dançar está associado, dentro desse subcampo?”

*Infelizmente eu acho que a dança de salão ainda não é para todo mundo e existe uma barreira tipo de preconceito, seja por cor, por idade, por peso, por opção sexual e muita gente se sente excluída na dança de salão, então a minha resposta que não é o meu pensamento, a minha resposta é que a dança de salão no Brasil ainda não é para todo mundo. Eu acho que ainda é uma atividade que pode ser considerada por muitos elitistas, muito cara então gente tipo de talvez que não tenha acesso por questões financeiras porque se for ver não é só a aula, daqui a pouco é a roupa, é o tênis, é o deslocamento, é a comida, é um monte de coisa que eleva o custo dessa atividade...eu acho que muita gente ainda se sente deslocada*

*principalmente relacionando essa questão tipo do gênero e da opção sexual, do fato de isso ainda estar ligado ainda uma coisa à outra, o papel da dança com a opção sexual, eu tenho alunas que, já fizeram aula e que depois de um tempo, uma aluna minha que casou com uma outra mulher, faz horas que ela me pede para fazer uma turma somente para casais homossexuais, o que eu acredito também ser uma segmentação que não deixa de ser uma exclusão, excluir quem gostaria de participar e também não pode porque é somente para casais homossexuais sabe, mas eu entendo da parte dela para poder se sentir mais à vontade por não se sentir rejeitada, por querer dançar somente ela e a esposa dela, então elas teriam que entrar numa turma, mas aí elas iam querer só dançar sozinhas e daqui a pouco só entre elas e daí o pessoal pode ver isso ou daqui a pouco elas querem como a gente aconselha entrar no revezamento de pares, então elas se sentiriam um pouco inibidas. Então eu acho que infelizmente a dança de salão ainda não é para todo mundo, mas como todas as grandes mudanças que estão acontecendo hoje em dia, tudo, todos os processos estão se tornando mais naturais, a gente tá arrumando para uma dança de salão mais inclusiva digamos assim, mas ainda a gente não chegou nesse ponto. Eu queria poder bater no peito e dizer 100% que a dança de salão já é para todos, eu acho que algumas mudanças estão sendo feitas na forma de ensinar, na maneira das pessoas se relacionarem, delas aceitarem mais as diferenças (ROMEY, 2021).*

A resposta de Romey reflete um olhar sobre as estruturas sociais de dominação e poder que, segundo ele, estão presentes nesse subcampo e tornam a dança de salão uma atividade excludente. Ele percebe que existem mudanças acontecendo, mas que elas acontecem de forma gradual e que as pessoas ainda têm muito preconceito em relação ao “novo” e que no Brasil esse processo é ainda mais lento e difícil, pelo pensamento heteronormativo que estrutura nossas relações.

*Sim, para mim fazer a dança de salão é para todo mundo, bastante por conta do desenvolvimento e comportamento social mesmo, mas para mim tem sentido eu estudar a dança como ferramenta, então cada vez mais sentido para mim ter pessoas tudo que é tipo, porque a nossa ideia dentro da escola é trabalhar com relações, comportamentos e não trabalhar a dança em cima da dança. A dança de salão como eu conhecia, como eu pratiquei muito tempo, para mim ela está quase morta dentro de mim. Então ensinar essa dança para mim não faz sentido. Menos de 1% da população brasileira dançando não é normal, então o erro tá nos professores, nós precisamos mudar porque senão a gente vai perder. Tanto é verdade que essa dança exclui que agora na pandemia, ela não faz falta na vida das pessoas, porque se fizesse falta, se fosse alguma coisa de real valor para essas pessoas elas estariam dando um jeito de estar em sala de aula, ainda que online. Mas elas não estão em sala de aula porque elas não dão valor a essa dança, porque em algum momento elas foram excluídas. E aí quando elas percebem isso caem fora da dança (ALFREDO, 2021).*

Alfredo já enxerga a dança de salão, hoje em dia, como desenvolvimento social e, nesse sentido ela pode ser para todo mundo porque se desvincula das técnicas e ensino de figuras como eixo fundamental e se baseia na utilização do bem estar que a dança proporciona para trabalhar com questões comportamentais. Para ele os processos de ensino da dança de salão como se constituem atualmente, não fazem sentido nenhum e são responsáveis pela dança de salão ser praticada ser por uma parcela tão pequena da sociedade.

*Não, deveria ser, mas acaba não sendo para todo mundo, ali naquela esquina ela é pra menos e na outra pra mais, e na outra para menos ainda. Tem uma exclusão. O ideal seria um respeito, se entender como diferentes e não como iguais, todos consideráveis na sua fala, na sua participação. A gente tem só uma inclusão por dizer que é, não só por culpa dos professores, dos alunos, é porque a construção coletiva é difícil e às vezes ela demora. E dentro dessa construção, estamos dentro de uma sociedade em que precisamos de dinheiro para sobreviver, então o professor precisa dar aula, mas ele não aprendeu uma metodologia abrangente, então o sistema vai funcionar de uma forma mais limitadora. Acredito que falta organização, conversa e união enquanto classe para que as coisas se modifiquem. Buscar novos caminhos. Mas nossa sociedade acaba colocando aquela pessoa que não busca novos caminhos em uma situação confortável, então por que ela vai mudar? (GODOFREDO, 2021).*

Godofredo traz a questão de classes e a acessibilidade a essa modalidade de dança, que se diferencia bastante se levarmos em consideração o bairro em que está localizada a instituição de ensino. E a questão de fragilidade formativa do professor de dança de salão em relação às questões de inclusão e a limitação de sua metodologia. Esses dois fatores, para ele, são os principais motivos de a dança de salão não ser uma atividade para todo mundo.

*Ainda não e justamente por todas essas questões que a gente colocou, digamos assim essa percepção primeiro do ponto de vista social, porque tem que pagar para fazer dança de salão né, tem que comprar um sapato para fazer aula de dança de salão, pelo menos quando eu comecei, ah tinha que comprar um sapato carioca, tinha que mandar fazer um sapato, tu tinha que comprar a camiseta da escola, tinha que tudo. A gente não chega nesses lugares de periferia de dentro da escola, muito menos o oposto né, trazer pessoas desses lugares para colocar dentro desse ambiente ou fazer coisas como, eu me orgulho muito de ter conseguido movimentar que colocassem as pessoas dentro de um teatro para assistir dança. Talvez muitas dessas pessoas nunca tenham entrado num teatro, muito menos subir no palco para dançar. Dança é excludente, talvez hoje menos do que já foi quando eu comecei, por exemplo, eu vejo hoje muito mais iniciativas nesse sentido, mas falta bastante ainda e não a dança também não é para todo mundo em questões de orientação sexual e qualidade de gênero enfim, e porque como eu disse muitas pessoas que chegaram para mim e queriam dançar e estavam digamos assim nessas condições vinham porque tinham ouvido de outras pessoas que nesse lugar elas seriam aceitas, isso significa que em outros lugares não foram ou não tem certeza né, que seriam. Então não, não é para todo mundo, eu arrisco dizer que embora a dança de salão seja um lugar predominantemente feminino né, em números, a dança de salão também não é para mulher, ela não é para a gente, ela nos obriga a sofrer, a competir, ela nos obriga a desvalorizar a gente mesmo o tempo todo, nunca é bonito o suficiente, nunca é magro o suficiente, nunca é nada suficiente. A dança de salão ainda é dos homens, mas depois de todas essas coisas terríveis eu acho que existe um movimento, ah é um movimento desconfortável, como eu falei é o movimento ingrato, é o movimento do “mi mi mi”, de pessoas chatas ou chatos, enfim. Comunista, esquerdista, porque tu não pode nem questionar o machismo estrutural (MARGOT, 2021).*

A entrevistada Margot traz percepções bem parecidas com o entrevistado anterior, quando relata sobre todas condições impostas para que um aluno possa fazer aula de dança de salão (pagamento de mensalidade, compra de roupas e sapatos) e aborda também a questão de

a dança de salão não chegar até os locais de periferia e nem o acesso dessas pessoas aos locais de aulas. Outro ponto levantado pela entrevistada é a questão do machismo e como essa modalidade, apesar de ser predominantemente feminina, não é feita para as mulheres, que sofrem preconceitos e são colocadas em uma posição de domínio. E quando essas questões são levantadas, existe um movimento de descrédito por parte dos próprios agentes desse subcampo que tendem a desvalorizar essas reflexões.

*Eu acho que é pra todo mundo, que qualquer pessoa pode fazer dança de salão. É uma modalidade acessível, qualquer corpo pode entrar na modalidade de D.S, independente de idade, de opção sexual, acho que não tem mais essas coisas de preconceito, tem um pouco, mas bem menos do que tinha antigamente. É pra qualquer raça, qualquer cor (MARIE, 2021).*

Já para Marie, a dança de salão é uma atividade para todo mundo. Para ela qualquer corpo pode realizar essa prática e não existe preconceito em relação a idade, opção sexual, raça ou cor.

*Eu acredito que sim, porque acredito que tudo é para todo mundo, a questão é o que que tu vai priorizar na tua vida, o que que tu quer para tua vida porque, se tu não tá afim de aprender, não investe seu tempo nisso sabe. É que nem o meu pai me diz que eu não entendo de política, cara eu não gosto disso, talvez em algum momento eu tenha que aprender um pouco ok eu vou aprender, só que atualmente nesse momento eu tô priorizando outras coisas então acredito que tudo é para todos. Eu acredito que a gente nasce com habilidades, mas qualquer habilidade precisa ser esculpida para uma boa performance se tornar uma boa performance né, então assim. Sim todo mundo que queira aquilo, que queira aprender (PENÉLOPE, 2021).*

O que também é a mesma opinião da entrevistada Penélope, que falou mais da relação técnica, da habilidade para a dança e a vontade de aprender. Vale ressaltar aqui, que a entrevistada fala da questão política e sobre o seu ‘não gostar’ dessas questões, mas que em algum momento ela terá que aprender.

*Não acho não. Acho que precisamos melhorar em muita coisa para que ela possa ser pra todo mundo. Eu vejo muito preconceito, vejo discriminação nos bailes e até nas aulas, pessoas que não querem dançar com outra porque a pessoa é mais velha, é gordinha ou porque está aprendendo. Acho que esse é um assunto que deveria ser trabalhado todos os dias em aula, nos workshops, porque às vezes eu sinto que os professores fazem vista grossa pra isso, ou pior, às vezes são os primeiros a terem atitudes de discriminação. Fora que é muito difícil ver pessoas negras ou trans (nem se fala) na D.S. A gente vê direto nas casas noturnas, nos bailes que não são em academia e quando chega nos ambientes da D.S, parece que tem uma selecionada, parece que essas pessoas nem sonham em frequentar uma escola de dança. A D.S tinha que chegar até essas pessoas, nas comunidades, nas vilas, mas não chega não (GASPAR, 2021).*



Em contraponto com as respostas acima, o entrevistado Gaspar afirma que a dança de salão não é para todo mundo, por causa do preconceito existente nesse subcampo, a discriminação em relação a faixa etária, a aos esteriótipos corporais. Fala também sobre a necessidade em se tratar sobre esses assuntos em sala de aula, nos eventos e sobre a invisibilidade de pessoas negras e trans na dança de salão.

*Acho que sim. Mas eu acredito que nem todo corpo foi feito para a dança. Tem ritmos como Tango, por exemplo, que exigem um alinhamento e uma postura e, quem não tem isso, tem que se esforçar mais, ter mais ensaio, disciplina, mas tem outros ritmos que são mais fáceis e não exigem tanto do corpo. Enfim, eu acho que é uma dança acessível, só em níveis mais profissionais ou de competição é que fica mais restrito mesmo. Não que elas não possam dançar, mas terão que treinar e se esforçar muito mais. E quando a gente fala de performance, como é na patinação, por exemplo, aí é bem mais difícil. Eu vejo que várias pessoas desistem depois de um tempo, porque não se adaptam mesmo ou porque não insistem. Mas agora em relação a homem e mulher, acho que é assim mesmo, há muito tempo. Tem toda essa relação de sedução, de dançar junto e isso não tem que mudar. Se mudar, como estão tentando, não vai dar certo. Pelo menos é o que eu acho (BARTHÔ, 2021).*

O entrevistado Barthô fala mais sobre a questão corporal, afirmando que nem todo corpo foi feito para a dança e cita o exemplo do Tango, que, em sua opinião, exija mais esforço e disciplina para que se alcance uma boa performance. E em relação aos estereótipos de gênero, ele enxerga como sendo um processo natural, que sempre foi assim (homem e mulher) e que se essa relação for modificada não funcionará.

*Nunca tinha pensado sobre isso. Mas eu acho que não. Temos muito preconceito no mundo e a D. S não é diferente disso, se fosse pra todo mundo a D.S teria que estar em qualquer lugar, ou seja, ser dançada por muitas pessoas. Eu sempre escuto que todo mundo pode dançar a D.S, que ela é fácil, mas a verdade é que acho que as pessoas não se sentem confortáveis de se matricular em uma escola, ainda mais quando seu contato foi com uma apresentação, um espetáculo, aí ela fica achando que dançar é aquilo ali, acha lindo, mas nunca acha que vai ser possível dançar, não é para ela. E se falarmos das questões de gênero, raça e tal, nem se fala. Parece que as escolas foram feitas para pessoas brancas, pra quem tem condições de pagar, de comprar um sapato adequado, pagar o ingresso de um baile e coisas assim. Pelo menos é dessa forma que eu vejo. Sei que tem escolas mais acessíveis que outras, até por causa do bairro, mas outras a gente se sente desconfortável só pelo jeito do lugar, parece que a gente não sabe nem se comportar e, às vezes, nos bailes de outras escolas que já fui, as pessoas ficam te olhando de um jeito que eu chego a me sentir mal (HEITOR, 2021).*

Heitor se sentiu provocado a pensar nessa questão a partir da pergunta realizada e refletiu que a dança de salão não é para todo mundo porque existe muito preconceito na sociedade e a dança de salão, como reflexo disso, acaba tendo muito preconceito também. Falou também sobre o desconforto ou medo que algumas pessoas têm em se matricular numa escola de dança, porque, na maioria das vezes, acaba tendo contato com essa modalidade de

dança através de uma apresentação, show e conclui que essa é a forma que ele terá que aprender, uma maneira performativa e com muita técnica. E muitas vezes esse conceito é passado em aula, como se, para dançar bem, a pessoa tivesse que aprender e aperfeiçoar uma técnica de performance.

*Ah, eu acho que tem muitas iniciativas boas na D.S, o próprio Zouk já é dançado de forma muito diferente. Lá na escola a gente já trabalha de uma forma bem mais desconstruída, não tem mais essa história de dama e cavalheiro, a pessoa escolhe o que quer fazer: conduzir ou ser conduzida. Mas ainda tem muito preconceito, muita discriminação. Eu acho que não sofri muito preconceito porque estou na dança há muito tempo, e eu tenho esse jeito super sincero, mas eu vejo uns olhares estranhos às vezes, umas risadinhas, mas não ligo não, sou super acolhida nos lugares, nos eventos, tenho muitos amigos e como falei, já tem umas ideias muito legais, tem um pessoal da D.S contemporânea que já está fazendo pesquisas de condução compartilhada, bem legal. Acho que temos um longo caminho pela frente e acho que isso só vai mudar quando as pessoas pararem de rir de piadas machistas dos próprios professores, de alguns na verdade, mas esses ainda tem muita influência e todo mundo bate palma pra eles, sem questionar nada. Eu também já fiz isso (CATARINA, 2021).*

Catarina aborda a questão de iniciativas já existentes de formas distintas de se pensar a dança de salão, de pessoas que já tem pensado essa modalidade de outras formas, com outras concepções. Mas, afirma que o preconceito ainda é grande e que esse subcampo ainda tem muito predomínio do machismo, fazendo uma crítica a atitudes de alguns professores que fazem piadas preconceituosas ou têm atitudes machistas e ainda são aplaudidos por isso.

*Acho que sim, é uma dança linda que sempre me fez super bem. Vejo que nos bailes, principalmente nas escolas, as pessoas são super amigas umas das outras e também você vê pessoas de todas as idades dançando. Claro que tem alguns ritmos como o Zouk, por exemplo, que tem mais garotada. Eu mesma já fiz várias aulas, gosto da música, mas nos bailes eu não me arrisco muito, vejo que alguns homens não têm muito cuidado com as mulheres e eu acabo com medo de me machucar. Aí acabo dançando Samba e Forró que são os ritmos que mais gosto mesmo. Mas acho que sim, a dança de salão é pra todo mundo porque traz alegria e diversão pra vida da pessoa, além das amizades que você faz na escola e que são pra vida toda. Até minha filha começou a dançar de tanto que ela viu minha felicidade e como eu melhorei depois que comecei a dançar, realmente foi um presente na minha vida e eu já nem sei mais viver sem (AURORA, 2021).*

Aurora afirma que sim, a dança de salão é uma atividade para todo mundo e que as pessoas, nas escolas, são super amigas umas das outras e também que foi muito bem acolhida nesse ambiente. Fala sobre a felicidade que a dança trouxe para sua vida, a diversão e o prazer em dançar e sobre os gêneros que acaba lhe trazendo mais conforto porque, segundo ela, o Zouk acaba sendo frequentado por pessoas mais novas e ela tem medo de se machucar com determinados movimentos.



*Não, mesmo e está longe de ser, justamente por essas questões que estávamos falando. É difícil falar em uma dança para todos quando tem tanto preconceito, tanta panelinha ainda. Parece que algumas pessoas pararam no tempo, naquela dança lá de 1800 e bolinha. Esses dias eu estava falando com um amigo sobre isso, que parece que alguns professores têm medo das ideias novas, parecem que irão perder os privilégios. Mas eu acho que, se tudo na vida se renova, está mudando, por que na dança de salão vai ser diferente? O problema é que o machismo está muito enraizado e, não estou falando só dos homens não, tem muitas mulheres que sentem inveja, falam mal umas das outras, não se protegem, sabe?! Também já vi muitas professoras fazendo ou reproduzindo, na verdade, piadas machistas, professoras que ficaram constrangidas em aula porque o parceiro fez alguma brincadeira de mal gosto ou foi grosseiro mesmo, mas elas não tem coragem pra falar nada, na verdade ninguém tem, fica um climão na sala e ninguém diz nada. Eu também me coloco nesse lugar, eu fico com muita raiva, mas acabo não falando nada na hora sabe?! Parece que trava tudo (SAM, 2021).*

Sam, é categórica em afirmar que a dança de salão não é para todo mundo e está longe de ser e, na opinião dela, por um pensamento retrógrado que permeia esse subcampo e pelo medo que alguns agentes têm das mudanças, porque acabam, dessa forma, se sentindo ameaçados a perderem seus privilégios. Lembrando que a dança de salão, como qualquer campo social, está estruturada em disposições valoradas pelas disputas de poder e dominação.

Nessa última categoria tomei a liberdade de colocar a resposta de cada um dos entrevistados (professores e alunos) e sei que somente essas falas já seriam motivos suficientes para a escrita de uma tese, mas a intenção foi a de terminar esse capítulo com a reflexão da pergunta feita no início dessa pesquisa: “a dança de salão é pra todo mundo?” Por meio dessas respostas, que representam os agentes desse subcampo, pois simbolizam o recorte escolhido para a pesquisa, é possível perceber que, apesar de todos os agentes pertencerem ao mesmo subcampo, o *habitus* é edificado de formas distintas, mas, ao mesmo tempo, possuem características e valores comuns a essa esfera social. É dessa forma que é que enxergo que os “jogos sociais” funcionam: pela edificação do *habitus*, que por si só age e modifica o campo, na ação das peças que movimentam o jogo em si. O fato é pararmos para refletir qual é esse jogo e quais são suas regras? Porque as peças somos nós, agentes da dança de salão. A teoria do *habitus* reconhece que, por meio do envolvimento de instrumentos incorporados de construção cognitiva, os agentes fazem ativamente o mundo social, porém, reconhece também que estes instrumentos foram criados, eles próprios, pelo mundo social. Ou seja, acredito que, a partir desse olhar para o subcampo na perspectiva de que todo campo tende a se movimentar e de que nós agimos e fundamentamos esses movimentos, poderemos pensar em formular pensamentos críticos e que auxiliem a dança de salão na sua trajetória. Uma trajetória que percebe e entende seus pontos de partida, mas que consegue delinear outros caminhos

possíveis a partir de nossas percepções de mundo e não das regras que nos forma impostas como certas.

Finalizando esse capítulo, compilei na tabela abaixo todas as categorias que emergiram da análise de dados e algumas questões que nortearam as entrevistas e que auxiliaram na composição desse capítulo:

Tabela 6 – Compilação das Categorias

<b>CATEGORIAS</b>	<b>DEFINIÇÕES</b>
AGENTES E SUBCAMPO	Quem são os agentes que compõem o subcampo da dança de salão?
<i>HABITUS</i> PRIMÁRIO	De qual forma eles se relacionam com sua personalidade social básica (origem)?
<i>HABITUS</i> SECUNDÁRIO	Quais motivações levaram esses agentes a escolher a dança de salão?
<i>HABITUS</i> PROFESSORAL	Quais motivações levaram esses agentes a escolher a dança de salão como profissão?
CAPITAL SIMBÓLICO/VIOLENCIA SIMBÓLICA	Como as disposições de gênero são edificadas nos corpos dos agentes?
JOGOS SOCIAIS/EDIFICAÇÃO DO <i>HABITUS</i> INCORPORADO	Como o <i>habitus</i> , como estrutura estruturante atua e movimento o subcampo da dança de salão?

Fonte: A autora (2021).

O ato coreográfico de desmembrar, refletir e colocar no papel a relação das falas dos entrevistados com as categorias foi um trabalho minucioso e que, por diversas vezes, me fez ter que resgatar estudos anteriores e anotações. Nesse ir e vir reflexivo pude perceber o quanto eu estava, ao mesmo tempo, resgatando a minha trajetória enquanto agente da dança de salão e encarando esse caminho de uma outra perspectiva, que o papel de pesquisadora me permitiu. As categorias que emergiram da análise traduzem o meu olhar e meu movimento como agente, através da relação do *habitus* incorporado que se vê e que se escuta nas falas dos outros agentes, enquanto lugar que ocupa e, principalmente na observação de lugares que já percorri e que hoje não tem mais o mesmo significado e valor simbólico. E o que essas falas traduzem? Se elas partem de algum lugar e que lugar é esse?

Para encerrar esse capítulo, trago aqui o conceito do “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017), que reflete a contemporaneidade dos estudos relacionados ao feminismo negro, pedindo licença para utilizar essa expressão, que no seu contexto carrega inúmeros atravessamentos e confluências, mas que me utilizo agora, no intuito de delinear uma relação com o olhar que precisamos ter ao escutar um discurso. Ou seja, todo discurso parte de um lugar de fala, de uma vivência própria do locutor. Podemos passar pela mesma situação, estar vivendo o mesmo processo, mas cada um se posicionará de uma forma diferente e essa forma não é imutável. Portanto, essa série de posicionamentos é inconstante e está sempre em processo de vir a ser, de modificação. Ao longo do tempo, pode haver outros deslocamentos a partir das possibilidades que vão sendo visualizadas e edificadas pelo agente. Da mesma forma, o campo e suas forças estão em constantes transformações, contribuindo para essas movimentações. Antes de tudo, é preciso pensar na fala, ou no discurso como um sistema que estrutura determinado imaginário social e não apenas um amontoado de palavras, pois remete aos conceitos de poder e controle. Em primeiro lugar, o lugar de fala se refere a experiências historicamente compartilhadas e baseadas em grupos que possuem uma continuidade ao longo do tempo, a ponto de suas realidades transcenderem as experiências individuais, ou seja, não se trata de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam atuam sobre essas experiências (COLLINS, 2016).

Quando lemos nas falas de alguns entrevistados que a dança de salão é para todo mundo, se torna importante refletir sobre esse lugar de fala, sobre essa “bolha” social, que também se insere da mesma forma nos discursos de alguns entrevistados que querem romper com as estruturas tradicionais da dança de salão. Cada campo possui regras do jogo e lutas constantes relacionadas a apropriação de um capital específico, que tem valor simbólico legítimo nesse espaço. Essas lutas se estruturam pela distribuição desigual do capital, determinando dominantes e dominados que se utilizam, constantemente, de estratégias que reforçam a característica de desigualdade dentro de um campo: a oposição entre as estratégias de conservação e as estratégias de subversão. E podem tomar forma de conflito entre ‘antigos’ e ‘modernos’, ‘ortodoxos’ e ‘heterodoxos’, ‘tradicionais’ e ‘contemporâneos’. Mas contra o que ou quem estamos lutando? Como se movimenta o *habitus* nesses jogos sociais e nessas disputas de poder?

Esses questionamentos são fundamentais para que possamos entender os lugares de fala. A primeira reflexão é de que, o lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar, mesmo sobre indivíduos do mesmo grupo, ou seja, ocupar uma localização

comum, em relações de poder hierárquicas, não implica em se ter as mesmas experiências, pois se fosse assim, todas as mulheres seriam, necessariamente, feministas. E todos os negros lutariam contra o racismo. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e conforme nossa perspectiva. Os agentes pertencentes ao subcampo da dança de salão não possuem as mesmas experiências: pessoas que dançam “bem” não tem a mesma experiência de pessoas que sentem dificuldade, homens não têm a mesma experiência que as mulheres, jovens não têm a mesma experiência que os mais idosos e professores não têm a mesma experiência que os alunos, então, seria preciso esmiuçar a trajetória de cada um dos entrevistados para entender o seu lugar de fala ou podemos encontrar pontos de reflexões ao olharmos para essas falas como um todo social.

O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Toda experiência é válida, todas as falas importam, sem dúvida, mas o objetivo é justamente tentar entender as disposições sociais que constituem o campo do qual esses agentes fazem parte e quais são as consequências dessas corporificações edificadas no e pelo grupo. Entendendo que as categorias de raça, gênero, classe e sexualidade, utilizadas como elementos da edificação de uma estrutura na dança de salão, como resultado desse projeto de colonização, resultaram em dispositivos que favorecem as desigualdades e colocam a dança de salão em um lugar de difícil acesso e permanência. Quando vemos alguns profissionais desmerecendo os estudos de outros modos de pensar e ser na dança de salão, quando nos apegamos ao romantismo de uma dança de casal, como galanteio, cavalheirismo e bons costumes, como se essa fosse a única forma possível de se dançar a dois? Quando deslegitimamos os outros corpos e discursos possíveis, em prol de um tradicionalismo que insiste em segregar outras possibilidades corporais. Isso não significa que esses grupos não criem ferramentas para enfrentar essas barreiras estruturais, ao contrário, existem inúmeras pesquisas e iniciativas que tem como objetivo a reflexão e desconstrução dessas disposições. A questão é que essas bolhas sociais, esse tradicionalismo ultrapassado, que só consegue visualizar os fatos a partir de sua perspectiva, dificultam a visibilidade e a legitimidade dessas produções. Uma simples pergunta que nos ajuda a refletir é: quantas pessoas trans frequentam uma aula de dança de salão? quantas professoras e professores negros nós temos atuando nesse subcampo? qual metodologia de ensino da dança de salão é estruturada para todos os tipos possíveis de corpos e maneiras de ser e estar no mundo?

Pensar lugar de fala é uma postura ética, pois “saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e

sexismo” (RIBEIRO, 2017, p. 47) Assim, entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O intuito dessa última categoria de análise é instigar a reflexão sobre as estruturas que nos compõem, é o de provocar os indivíduos pertencentes ao subcampo da dança de salão social, a enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição de estruturas de dominação e violência. Visando o pensar de outras possibilidades de ser e estar, de outras existências para além das impostas pelo regime discursivo dominante.

Não há aqui a imposição de uma epistemologia de verdade, mas um chamado à reflexão. A epistemologia de Bourdieu nos provoca a se posicionar para além dos modelos explicativos existentes da vida social. Compreendendo que não se pode analisar a ação social somente do testemunho, reações ou explicações dos agentes. É necessário, antes de tudo, procurar o que está por trás, ou o que edifica esses fenômenos. Buscando encontrar a estrutura historicizada que se impõe sobre esses pensamentos e ações, resultantes da interação entre os agentes e sua relação com o campo.

## **6 POSE FINAL? CONSIDERAÇÕES QUE NÃO TEM FIM**

Este ato coreográfico construído ao longo dos quatro anos de pesquisa termina aqui, com toda a convicção de que as inúmeras possibilidades de investigação não terão fim. E é justamente nessa certeza das incertezas é que se inscrevem as perspectivas de uma pesquisadora, as surpresas no caminho da investigação, as reflexões surgidas e as possibilidades de pesquisas e discussões futuras, ancoram esse ato final. Foi uma trajetória de pesquisa incrível, que me fez sair do ponto de vista empírico de agente desse subcampo, para visualizar essa realidade a partir do ponto de vista dos participantes da coleta de dados. Estar em contato com esses professores e alunos, na posição de pesquisadora me fez perceber inúmeros aspectos em relação à dança de salão e a minha própria história e atuação nesse subcampo.

A proximidade com o subcampo e com os entrevistados me trouxe vantagens, porque facilitou a adesão e a possibilidade de coleta dos dados. E pude perceber que o espaço gerado para essa discussão, através das entrevistas, pode ser considerado como um espaço “neutro”,

porque não configura a posição de um concorrente ou de uma avaliação, e sim, de uma pesquisadora que faz parte desse campo, mas que naquele momento assumia uma posição de estudo do campo, trouxe liberdade para que, tanto os professores quanto os alunos pudessem falar e, ao mesmo tempo refletir sobre suas práticas. Por outro lado, foi um exercício constante de escuta e aprendizado, para que as minhas experiências e percepções sobre o subcampo não interferissem nas percepções. Compreendo que nenhuma pesquisa é imparcial, no entanto, quando se está pesquisando um campo de atuação e de experiências, as impressões e relações podem interferir na escrita do texto. Esse contraponto é, como toda certeza, um imenso aprendizado e um olhar para si.

Pelas respostas ao questionário e a entrevistas, foi importante perceber a relevância que a dança de salão tem na trajetória profissional dos professores participantes e na vida dos alunos. Na pergunta relacionada a sua aproximação com essa modalidade de dança, foi possível notar a proximidade e a memória afetiva que foi ativada nos participantes, em relação à sua infância, a recordação de sua juventude, família e amigos e a sensação de pertencimento a uma esfera social que traz a possibilidade de se ter amigos, de se divertir e de construir relações. Um discurso muito recorrente em alguns agentes da dança de salão, quando falo que minha pesquisa é sobre esses temas, é que nós (se referindo às pessoas que estudam as questões de gênero e a estruturas normativas da dança de salão) estamos querendo destruir o bonito dessa dança, acabar com a atmosfera de amizade que se tem, trazendo assuntos tão polêmicos. Sei que, muitas vezes, esse discurso, vem daquele lugar de fala do agente que tem medo de quebrar estruturas que solidificam seu privilégio ou que realmente parte de uma bolha social que os impede de visualizar outras possibilidades. Mas, pude perceber, ao longo da coleta e análise dos dados, que os agentes queriam falar sobre essas questões, mesmo aqueles que achavam isso “uma besteira” (como a fala de um dos entrevistados), se dispuseram a dar a entrevista e mostrar seu ponto de vista. Isso me mostrou que, de alguma, ou de várias formas, as discussões e reflexões sobre esses temas, já estão movimentando as percepções dos agentes com o próprio campo e, conseqüentemente, as formas de se relacionarem com as estruturas.

Em contrapartida, foi possível perceber como as estruturas estão tão solidificadas, a ponto de os próprios agentes não perceberem o processo de violência por qual eles passam e da qual eles reproduzem, ao ter de se encaixar nos estereótipos produzidos pelas disposições de gênero. Como afirma Bourdieu (1997), os modelos de dominação e controle são convertidos em atividades automáticas e habituais e que, por meio de rotinas e práticas aparentemente

triviais, são naturalizadas pelos agentes. E, ainda mais, quando essa dominação é confirmada pelo modelo de pensamento social hegemônico que afirma como natural a diferença entre os corpos, como percebemos na fala de alguns entrevistados ao declararem como “natural” as relações de macho e fêmea e que essas estruturas não têm de ser modificadas.

Através das entrevistas também foi possível perceber que os professores percebem a necessidade de uma mudança estrutural, alguns vinculados realmente a uma desconstrução dessas estruturas a que foram submetidos, outros porque se sentem pressionados pelas movimentações do jogo, mas como a relação das aulas de dança estão vinculadas ao ganho, como seu subsídio de vida, isso afeta no seu posicionamento em relação ao subcampo. Em outras palavras, as mudanças estruturais não lhe garantem, a princípio, um ganho em relação a quantidade de alunos que ele possui, ao contrário, essas mudanças geram um medo de perder aqueles alunos que já frequentam as suas aulas, como foi possível perceber em algumas falas que se referiam a situações como “os alunos estão ali para dançar, para se divertir, não querem ficar discutindo essas coisas”. Outros professores já modificaram suas aulas e, como consequência, os alunos que frequentam sua escola, entendendo que essa escolha de modificação estrutural, leva a outros caminhos possíveis de público também. E quando provocados a pensar sobre a diversidade de corpos que entram e permanecem na dança de salão, admitem que a dança de salão ainda não chega nessas diversidades, ou melhor, essas pessoas não chegam até esse subcampo.

Para auxiliar nessa reflexão, os dados levantados nos questionários, relacionados a faixa etária, gênero e escolaridade foram muito importantes, porque auxiliaram na percepção de quem são esses agentes e como suas trajetórias influenciam na edificação do *habitus* e na percepção do próprio subcampo. É claro que, para conseguirmos relacionar de forma mais específica cada vivência, seria interessante mapear as trajetórias de forma individual, mas como corrobora Bourdieu (2004), se queremos analisar o *habitus* dos agentes, é o campo que deve estar no centro das etapas de investigação, não pelo fato de esses agentes serem nulos, mas pelo fato de se constituírem socialmente como ativos e atuantes dentro do contexto em que estão inseridos, validando socialmente seus modos de ser e estar. Então, como o objetivo da pesquisa era a de refletir sobre a atuação do subcampo da dança de salão na edificação das disposições de gênero, analisar estes componentes que estruturam o *habitus* de cada agente, auxiliou de forma muito intensa a entender como essas disposições são absorvidas, de múltiplas formas, através dos processos de ensino.



Por fim, as análises do questionário e da entrevista, trouxeram a percepção de que os agentes possuem a corporificação dessas disposições de gênero em seus gestos e discursos e que, essas disposições foram edificadas através dos processos de ensino e só são reproduzidas nas outras áreas constituintes desse subcampo. Isso traz o questionamento sobre a responsabilidade e urgência em se pensar nas estruturas que edificam os processos de ensino da dança de salão para além dos pensamentos de dominação e exclusão dos corpos. O que Bourdieu (2002) chamou de o poder hipnótico da dominação e que se traduz em um círculo profundo e vicioso onde, para pensar em formas de sair desse círculo de dominação, acabamos correndo o risco de recorrer aos modos de pensar, criados pela própria dominação. Esse movimento acaba por acontecer, justamente, por estarmos presentes no próprio círculo que nos esforçamos por sair, incorporando a todo o momento as estruturas e formas de ser e estar dessa dominação.

Como saímos deste ciclo? Contra quem estamos lutando? Segundo Bourdieu (2012), não podemos esperar sair deste círculo sem pensarmos uma estratégia prática de objetivação efetiva do sujeito, em que a divisão entre os sexos não esteja estabelecida como uma normalidade e uma naturalidade a ponto de não ser pensada nem questionada, por ser entendida como uma circunstância inevitável, que está inserida e incorporada nos corpos e no *habitus* dos agentes. Quando pararmos de violentar nossos corpos e quando pararmos de achar que isso é normal. Quando, ao afirmarmos que a dança de salão é para todo mundo, consigamos chegar até os corpos que hoje não estão presentes na dança de salão.

Então, termino essa conclusão, respondendo a última pergunta que fiz aos entrevistados: “não, a dança de salão como está estruturada hoje, não é para todo mundo”. Não enquanto nossas práticas e discursos ainda estiverem estruturadas em disposições que condicionam corpos, que subjugam formas de existir e violentam pessoas. Entendo que a dominação é produzida e sustentada pelo fato de os dominados incorporarem as mesmas estruturas percebidas pelos dominantes, resultando em uma dominação de cumplicidade das estruturas que foram incorporadas nas ações prolongadas de contato com essas estruturas dominantes e de domínio, que faz com que muitas pessoas acreditem viver processos naturais e normais de gênero, sem nunca se questionarem de onde vieram essas disposições.

Entretanto, como afirma Butler (2001) o fato de que as relações de poder e suas leis regulatórias precisam ser reafirmadas constantemente, é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta. Na verdade, são as instabilidades, as



possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória. Essa é a ação do *habitus*, enquanto estrutura estruturante, que move e faz mover as peças do jogo. No entanto, essa e outras pesquisas nasceram e se desenvolveram no intuito de mostrar que essas edificações existem, que elas violentam, mas também que existem outras possibilidades de existir, de resistir e de ressignificar nossos modos de ser, estar e atuar no mundo.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, M.; SOIHET, R. (Orgs.). **Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 83-102.
- ANDREOLI, Giuliano S. **Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural**. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2010.
- BOURDIEU, Pierre; MICELI, Sergio. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. Observações sobre a história das mulheres. **As mulheres e a história**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. **O campo econômico: a dimensão simbólica da dominação**. Campinas: Papyrus, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002a.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002b.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. O camponês e o seu corpo. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, v. 07, n. 26, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, 2007.
- BOURDIEU, Pierre et al. Sur l'état. **Cours au collège de France (1989-1992)**. Seuil, 2012.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Editora José Olympio, 2018.

- BUTLER, Judith. *Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do 'sexo'*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CASTRO, Alex. **Outrofobia**: Textos militantes. Rio de Janeiro: Publisher, 2015.
- CATANI, Afrânio Mendes. et al. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CAVALHEIRO. In: **MICHAELIS**: dicionário prático da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2019.
- CHARTIER, Roger; BOURDIEU, Pierre. A leitura: uma prática cultural. Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier. In: CHARTIER, R. (org.) **Práticas de Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, 2013.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.
- CÔRTEZ, Paixão; LESSA, Barbosa. **Manual de Danças Gaúchas**. São Paulo: 1997.
- DAMA. In: **MICHAELIS**: dicionário prático da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2019.
- DANTAS, Mônica. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.
- DOMINGUES, Petrônio. **Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica**. História (São Paulo) v.30, n.2, p. 401-419, ago/dez 2011.
- EFÉSIOS 5: 22-24. In: **A Bíblia sagrada**. São Paulo: Paulinas, 2002.
- ELIAS, Nobert. **A sociedade de Corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e aristocracia de corte. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- ELÍAS, Maria G. H. Heterotopia y regulación de los cuerpos a través de la violencia falocéntrica. **Heterotopías del Cuerpo y el Espacio**. CDMX: La Cifra, 2017.
- FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. **Danças de Salão**: os corpos iguais em seus propósitos diferentes em suas experiências. Dissertação de Mestrado, UFBA, Salvador, 2011.
- FERREIRA, Maria C. Sexismo hostil e benevolente: inter-relações e diferenças de gênero. **Temas em psicologia**, São Paulo, v. 12, n. 2, 2004.
- LYRA, Bernadette; GARCIA Wilton. **Corpo e Cultura**. São Paulo: Xamã – ECA/USP, 2001.

GATTI, Bernardete Angelina. **A construção da pesquisa em educação no Brasil**. Brasília: Liber Livro, 2007.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 14, p. 45-86, 2000.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia**. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

HEERS, Jacques. **O Ocidente nos Século XIV e XV**. São Paulo: Pioneira, 1981.  
HOFFMANN, Carmen Anita. Conexões entre corpo, dança e história. **Oficina do historiador**, Porto Alegre, Suplemento especial, 17 out. 2014.

JACOBUCCI, Daniela Franco Carvalho. Contribuições dos espaços não-formais de educação para a formação da cultura científica. **Revista em extensão**, v. 7, n. 1, 2008.

LAMAS, Marta. La Antropologia Feminista y la categoria de género. **Nueva Antropologia**, vol. VIII, num.30, noviembre, México: Asociación Nueva Antropologia, 1986, p. 173-198.

LARA, Larissa Michelle. **O sentido ético-estético do corpo na cultura popular**. Tese de Doutorado, UNICAMP, Campinas, 2004.

LORANDI, Rodolfo Marchetti; CABRAL, Bianca Seliar Cabral. Condução e danças de salão: condutorporificação. **Interfaces Brasil-Canadá**. Florianópolis/Pelotas/São Paulo, v. 19, n.1, p.104-120, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1997.

MARION, Johnathan. **Culture and Costume and Competitive Dance**. New York: Berg Publishers, 2008.

MEDEIROS, Cristina. Carta Cardoso de. Habitus e corpo social: reflexões sobre o corpo na teoria sociológica de Pierre Bourdieu. **Movimento**, v. 17, n. 1, p. 281-300, 2011.

MONTAGNER, Maria Inez.; MONTAGNER, Miguel Ângelo. A teoria geral dos campos de Pierre Bourdieu: uma leitura. **Tempus**: actas de saúde coletiva, Brasília, v. 5, n. 2, p. 255-273, 2011.

NUNES, Bruno Blois. **O fascínio das danças de Corte**. 1 ed. Curitiba: Editora Appris, 2016.

PAZETTO, Debora.; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: Uma abordagem Queer das normas de gênero na dança de salão. **Educação, Artes e Inclusão**. v. 14, n. 3, jul/dez., 2018.

PINTO, Celi. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

- POLEZI, Carolina.; SILVEIRA, Paola Vasconcelos. Contracondutas no ensino e prática da Dança de Salão: a dança de salão queer e a condução compartilhada. **Revista Presencia**, Montevideo, n. 2, p. 67-83, 2017.
- POMBO, Camila. Desconstruindo e subvertendo o binarismo sexual e de gênero. **Periódicus**, Salvador, n. 7, v. 1, maio-out. 2017.
- PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- RIED, Bettina. **Fundamentos da Dança de Salão**. Campinas: Midiograf, 2003.
- SANTOS, Lionês Araújo dos. Corpo e cultura: cartografias da contemporaneidade. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, v. 12, n. 100, p. 49-64, 2011.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, n. 02, p. 5-22, jul/dez. 1990.
- SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, n. 20, p.60-70, 2002.
- SILVA, Renata Laudares; SCHWARTZ, Gisele Maria. Ética x preconceito: um desafio para profissionais no âmbito do lazer. **Journal of Physical Education**, v. 12, n. 2, p. 35-41, 2001.
- SILVA, Silvana. **Hábitus e práticas da dança**: uma análise sociológica dos fatores que influenciam a prática da dança na cidade de Toledo – PR. Dissertação de UFPR, Curitiba, 2011.
- STRACK, Miriam. M. **Dama ativa e comunicação entre o casal na dança de salão**: uma abordagem prática. Monografia de Especialização em Teoria e Movimento da Dança, FAMEC, São José dos Pinhais, 2013.
- TERRAY, Emmanuel. Proposta sobre a violência simbólica. In: ENCREVÉ, P; LAGRAVE, R. (Orgs.) **Trabalhar com Pierre Bourdieu**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p.303-8, 2005.
- WACQUANT, Loic. **Entre las cuerdas**: cuardeno de un aprendiz de boxeador. 1 ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2006.
- VECCHI, Rodrigo. L. **O ensino da Dança de Salão pautado na teoria do “Teaching for Understanding.”** Tese de Doutorado. Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2012.
- WACQUANT, Loic. Esclarecer o Hábitus. **Educação & Linguagem**, São Paulo, v. 10, n. 16, p. 63-71, 2007.
- WACQUANT, Loic. Hominis in extremis: O que pesquisadores-lutadores nos ensinam sobre o habitus. **Estudos de Sociologia**, vol. 1, n. 21, Recife, 2015.

WEBER, Suzi. Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea. *In: V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Anais ABRACE*, v. 10, n. 1, 2019.

WEITZ, Rose. A history of women's bodies. *In: The politics of women's bodies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

WERBA, Graziela C. Quero ficar no teu corpo como tatuagem: reflexões sobre a violência contra o corpo da mulher. *In: Corpos e Subjetividades em exercício interdisciplinar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

ZWICK, Ana M. Violência sexual e percepção do corpo. *In: Corpos e Subjetividades em exercício interdisciplinar*. Porto Alegre: EDIPUCS, 2004.

## APÊNDICE A – Pesquisa de dados on-line – formulário Google Forms

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa criada pela doutoranda em educação Kátiusca Marusa Cunha Dickow, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Mônica de la Fare, no Programa de Pós-graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, que tem por objetivo a obtenção de dados quantitativos para a tese de doutorado intitulada “Jogo de damas: um estudo sobre a influência das disposições gênero da dança de salão na edificação do *habitus*”, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Escola de Humanidades, vinculada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Esta pesquisa tem como objetivo mapear a percepção dos participantes da dança de salão em relação a temas como: estereótipos de gênero, machismo, heteronormatividade e sexismo, na tentativa de responder às seguintes questões: Quais são as disposições binárias existentes na dança de salão e de que forma as mesmas moldam os corpos e discursos dos agentes participantes desse campo social?

A participação nesse estudo é voluntária e se você decidir não participar ou quiser desistir de continuar em qualquer momento, tem absoluta liberdade de fazê-lo. Caso você decida participar desta pesquisa, saiba que ela é anônima, ou seja, você não irá se identificar em nenhum momento. Como os questionários são anônimos, na publicação dos resultados desta pesquisa, não haverá a possibilidade de a sua identidade ser associada com as suas respostas.

O questionário está disposto em forma de perguntas fechadas com alternativas e serem marcadas e perguntas abertas que poderão ser respondidas livremente e ao todo leva em média 15 a 20 minutos para ser preenchido.

Sua colaboração é de suma importância para que esse estudo possa ter continuidade e o mapeamento das percepções dos participantes possa ser coletado e analisado. O preenchimento desse questionário será de grande relevância para o processo da pesquisa assim como para que novas pesquisas na área da dança de salão possam ser desenvolvidas.

**Portanto, é de seu consentimento a participação nessa pesquisa e consequentemente o preenchimento desse questionário?**

Sim     Não

Você poderá esclarecer dúvidas sobre a pesquisa e ter acesso aos resultados através do contato com as pesquisadoras responsáveis Kátiusca Marusa Cunha Dickow, [kátiusca.dickow@acad.pucrs.br](mailto:kátiusca.dickow@acad.pucrs.br), (51) 981101151 e/ou Mônica de la Fare, [monica.fare@pucrs.br](mailto:monica.fare@pucrs.br), (51) 3353-4910. Caso você tenha qualquer dúvida quanto aos seus direitos como participante da pesquisa, entre em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (CEP – PUCRS), pelo telefone (51)33203345 (Av. Ipiranga, 6681, Prédio 50, Sala 703, bairro Partenon, Porto Alegre/ RS) ou pelo e-mail [cep@pucrs.br](mailto:cep@pucrs.br) (horário de funcionamento: de segunda a sexta-feira, das 08h às 12h e das 13h30min às 17h).

Atenciosamente,

Kátiusca Marusa Cunha Dickow

**1. Qual é sua idade?** \_\_\_\_\_

**2. Você se considera?**

( ) Homem

( ) Mulher

( ) Transexual

( ) Transgênero

( ) *Queer*

( ) Intersexo

( ) Outro. Especifique: \_\_\_\_\_

**3. Cidade/Estado em que mora:** \_\_\_\_\_

**4. Nível de escolaridade:**

( ) Sem escolaridade ( ) Ensino Fundamental incompleto ( ) Ensino Fundamental completo ( ) Ensino Médio incompleto ( ) Ensino Médio completo ( ) Ensino Superior Incompleto ( ) Ensino Superior Completo ( ) Especialização ( ) Mestrado ( ) Doutorado ( ) Pós-doutorado



**5. Qual a sua atividade principal de trabalho?** \_\_\_\_\_

**6. Pratica dança de salão há quanto tempo?**

- pratico sistematicamente há seis meses  pratico sistematicamente há mais de um ano  
 pratico sistematicamente há mais de cinco anos  pratico sistematicamente há mais de dez anos  não pratico sistematicamente  praticava há seis meses e interrompi  praticava há mais de um ano e interrompi  praticava há mais de cinco anos e interrompi  praticava há mais de dez anos e interrompi

**7. Como você se considera dentro da atividade de dança de salão?**

- Amador (aluno, bolsista, estagiário, etc)  
 Profissional (professor, competidor, coreógrafo, etc)

**8. Quais atividades você participa dentro da dança de salão? (a resposta pode ser múltipla)**

- Aulas particulares  
 Aulas em grupo  
 Aulas online  
 Bailes ou práticas  
 Congressos, festivais e workshops  
 Apresentações artísticas  
 Competições

**9. Como foi sua aproximação inicial com a dança de salão?**

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

**10. Nas atividades que você participa dentro da dança de salão é utilizado a expressão Dama e Cavalheiro?**

( ) Sim

( ) Não. Quais expressões utilizadas: \_\_\_\_\_

**11. Qual função você assume na dança?**

( ) Condutor

( ) Conduzido

( ) Os dois

**12. Para você quais são as principais características da função de condutor na dança de salão?**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**13. Para você quais são as principais características da função de conduzido na dança de salão?**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**14. Você se identifica com a palavra Dama e/ou Cavalheiro?**

Me identifico ( )

Me identifico muito ( )

Me identifico pouco ( )

Não me identifico ( )

Não saberia opinar ( )

Por quê? \_\_\_\_\_

**15. Para você quais características definem uma Dama na dança de salão?**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**16. Para você quais características definem um Cavalheiro na dança de salão?**

---

---

**17. Qual sua opinião sobre temas como estereótipos de gênero e machismo na dança de salão?**

---

---

**18. Quer deixar alguma outra opinião, ponto de vista ou sugestão em relação a esses temas?**

## **2. Roteiro da entrevista semiestruturada**

### **Dados Pessoais:**

- Nome;
- Idade;
- Estado Civil;
- Profissão;
- Área de maior experiência;
- Área de atuação.

### **Roteiro específico:**

- Percepção do seu papel na dança de salão;
- Percepção dos processos de ensino em relação aos papéis de gênero;
- Incômodos e sensações gerados nos ambientes da dança de salão relacionados a esses papéis;
- Relação com ambiente da dança de salão e seu status (formas de se vestir, comportamentos, certificados, premiações)
- Contato com os temas desconstrução de gênero, sexismo e machismo;
- A dança de salão é para todo mundo?

### **Opcionais:**

- Vivências com troca de papéis ou outra possibilidade de desconstrução da condução binária usual.
- Inclusão de gênero;

### **Encerramento:**

- Algum outro comentário sobre o tema;
- Agradecimento.

