



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE ECONOMIA

**IDENTIDADES E TRAJETÓRIAS DOS PROFESSORES
DE DANÇA KIZOMBA**

CARLOS JORGE SEQUEIRA SIMÕES

Dissertação de Mestrado em Sociologia

Trabalho efetuado sob a orientação de:

Professor Doutor João Eduardo Rodrigues Martins, Universidade do Algarve.

FARO

2016

IDENTIDADES E TRAJETÓRIAS DOS PROFESSORES DE DANÇA KIZOMBA

Declaração de Autoria do Trabalho

Declaro ser o(a) autor(a) deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

Carlos Jorge Sequeira Simões

.....

© Copyright: Carlos Jorge Sequeira Simões.

A Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivos.

Índice de Figuras

| | |
|---|-----|
| FIGURA 1: QUADRADO DIALÉTICO | 46 |
| FIGURA 2: HÁBITOS - INTERIORIZAÇÃO/INCORPORAÇÃO | 47 |
| FIGURA 3: ESQUEMATIZAÇÃO ELABORADA A PARTIR DA TEORIA DA IDENTIDADE | 67 |
| FIGURA 4: MODELO INTERATIVO DE INVESTIGAÇÃO | 69 |
| FIGURA 5: ÍNDICE TEMÁTICO DOS DADOS SEM SUBPONTOS | 73 |
| FIGURA 6: MODELO TEÓRICO E REFLEXIVO..... | 75 |
| FIGURA 7: OS VETORES DO OFÍCIO ARTÍSTICO MÚLTIPLO DE DANÇAS SOCIAIS DE PAR .. | 100 |
| FIGURA 8: GRÁFICO DA REPARTIÇÃO DOS PROFESSORES DE DANÇA SEGUNDO SEXO | 111 |
| FIGURA 9: PATRIMÓNIO DE HÁBITOS, DISPOSIÇÕES E REFLEXIVIDADE | 130 |
| FIGURA 10: PERCEÇÃO DE RISCOS SEGUNDO DANÇAS | 161 |
| FIGURA 11: ESQUEMATIZAÇÃO DOS ELEMENTOS EMERGENTES DA INVESTIGAÇÃO..... | 166 |

Agradecimentos

Incontornavelmente em primeiro lugar tenho de registar o agradecimento à minha mãe, principal apoio no trajeto que me levou até este trabalho. Em segundo lugar agradeço ao Prof. Doutor João Eduardo Rodrigues Martins, pela forma como desde o início encarou sem preconceitos a proposta que fiz da temática deste estudo, e também pela sua seriedade, pela sua disponibilidade, pela sua paciência.

Agradeço muito, não especificando, mas em sentimento que em mim não fica anónimo, aos professores e às professoras de dança, num agradecimento que é por este trabalho mas vai para lá dele, pois além da colaboração nesta minha busca de conhecimento sociológico, também tenho sido um aluno de dança, que dentro das minhas dificuldades e facilidades procura aprender, o que em tom motivacional é transmitido, e num espírito de amizade que tenho sentido mesmo quando afastado das respetivas aulas.

Um obrigado a duas colegas de Mestrado. À Dora Bela, pela sua chamada de atenção a alguns dos meus atropelos no português escrito, e à colega Hélouisa van Wyk pela amizade que ficou para além dos nossos percursos académicos.

Um agradecimento mais geral neste meu trajeto, às várias comunidades, aos vários círculos de praticantes de dança. Desde as pessoas com quem se teve mais alguma familiaridade, até às pessoas desconhecidas com quem se partilhou um abraço de dança. Aos que fora dos contextos de lazer em dança são trabalhadores e trabalhadoras, por sua conta ou por conta de outros, em múltiplas atividades nem sempre conhecidas, não me esquecendo de referir aquelas pessoas que passavam ou passam pela ausência de atividade. Agradeço a todas estas pessoas que não sendo objeto deste estudo, em contextos pessoais nem sempre fáceis, sem o saberem foram fontes de motivação para a continuação deste trabalho, pelos momentos que proporcionaram de se estar como que sob uma nação plural de som e movimento, falada em língua não-verbal comum, permeada por singulares sotaques artísticos.

Resumo

Esta dissertação tem como objeto os atores do *ofício artístico de danças sociais de par*, a partir do vetor de atividade do ensino da dança kizomba e de como estes constroem este ofício em contexto não regulado, sem associativismo profissional, sem formações obrigatórias, sem controlo de entradas.

Impôs-se uma investigação do tipo indutivo, pela ausência de trabalhos sociológicos e de dados estatísticos, tendo-se seguido uma lógica de descoberta em processo interativo, entre objetivos, quadro conceptual, perguntas de investigação, métodos e validade.

Realizámos entrevistas semiestruturadas, mas sujeitas aos elementos emergentes, em interação com a imersão do investigador nos contextos para perceção dos significados e dos processos de interação, e com a procura de literatura que nos auxiliasse na compreensão dos dados.

Conclui-se que os atores efetivaram trajetórias em quadros de socialização heterogêneos e contraditórios, dispares entre si, efetuando práticas de *dança de par* enquanto práticas de «paixão» em lazer, que de forma não programada foi possível transporem para práticas de «paixão», em ofício com um sentido de ação de «vocação».

Os atores em ofício são aqueles que se identificam com as práticas, com os papéis necessários e que detêm as disposições para esses mesmos papéis. São os atores capazes de agregar transmissões coerentes, a partir de uma pluralidade de elementos sociais contraditórios, quer das suas trajetórias, quer dos próprios contextos das práticas, recorrendo-se do «processo identitário» através de trabalhos de identificação segundo uma imagem de si.

Palavras-chave: Ofício, danças sociais de par, papéis, disposições, processo identitário, vocação.

ABSTRACT

This dissertation is aimed at the actors of the artistic craft of social pair dances, in a viewpoint that starts from the activity vector of teaching the kizomba dance, and how they construct this craft in an unregulated context, without professional association, without a compulsory degree, without a control of entrance.

An inductive investigation was unavoidable, due to the absence of statistical data and sociological works, having we followed a discovery logic in a interactive process, between objectives, conceptual framework, research questions, methods and validity.

We conducted semi-structured interviews, subordinated to the emergent elements, in contact with the researcher's immersion in contexts for the perception of meanings and interaction processes, and with the search for literature that would help us to understand the data.

It is concluded that the actors have trajectories through a heterogeneous and contradictory socialization, unequal between themselves, performing social pair dances as practices in leisure of «passion», that in an unscheduled way, could be transposed as practices of «passion» in a professional craft in which they have a sense of «vocation».

Actors in this professional craft, are those who identify with practices, with the necessary roles, and those that hold the dispositions for those same roles. They are also, those capable of aggregating coherent transmissions, from a plurality of contradictory social elements from their trajectories, and from the contexts of the practices in the present, using the «identity process», through an identification work according to an image of themselves.

Keywords: Professional craft, social pair dances, roles, dispositions, identity process, vocation.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Índice de Figuras..... | iii |
| Agradecimentos | iv |
| Resumo | v |
| 1. INTRODUÇÃO..... | 1 |
| 1.1. Relevância do Tema | 4 |
| 1.1.1. Danças de par, práticas sociais à margem da abordagem científica | 4 |
| 1.1.2. O corpo e o não-verbal como explicações parciais de uma marginalização..... | 8 |
| 1.1.3. Pertinência de uma observação ao nível inter e intra-individual | 11 |
| 1.2. Escolha e receção do tema..... | 13 |
| 2. REVISÃO DA LITERATURA..... | 15 |
| 2.1. Enquadramento da dança..... | 15 |
| 2.1.1. Definição da dança..... | 15 |
| 2.1.1.1. A dança enquanto fenómeno social..... | 16 |
| 2.1.1.2. As danças de par..... | 17 |
| 2.1.1.3. Públicos de danças “exóticas” | 19 |
| 2.1.1.4. A dança kizomba | 21 |
| 2.1.1.5. Dança e identidade | 24 |
| 2.1.2. O ofício artístico..... | 28 |
| 2.1.3. Enquadramento conceptual e teórico da investigação | 31 |
| 2.1.3.1. Definições não estabilizadas..... | 31 |
| 2.1.3.2. Uma incursão por uma sociologia dos indivíduos: a divergência <i>habitus/hábitos</i> | 32 |
| 2.1.3.3. Conceito de identidade | 47 |
| 3. METODOLOGIA..... | 67 |
| 3.1. Estratégia metodológica de investigação..... | 67 |
| 3.1.1. Opção pela metodologia qualitativa..... | 67 |
| 3.1.2. Mobilização do modelo interativo de investigação..... | 68 |
| 3.1.3. Imersão do investigador nos espaços sociais das práticas | 69 |
| 3.1.4. Efetivação de entrevistas visando a compreensão do objeto | 71 |
| 3.2. Organização dos Dados e Análise | 72 |
| 3.3. Modelo teórico e reflexivo emergente da investigação..... | 75 |
| 4. RESULTADOS | 76 |
| 4.1. Atores em pluralidade de trajetos académicos e profissionais | 76 |
| 4.2. A transposição de práticas de lazer para práticas em ofício..... | 79 |
| 4.2.1. O primeiro contacto com danças sociais de par do ofício..... | 80 |
| 4.2.2. A entrada no ofício múltiplo de danças sociais de par..... | 82 |

| | |
|---|-----|
| 4.3. O mercado das danças sociais de par “exóticas” | 84 |
| 4.3.1. Os espaços das práticas..... | 88 |
| 4.4. Atores plurais e a construção de um ofício artístico múltiplo | 95 |
| 4.5. Os vetores transmissores e os vetores de conteúdo transmitidos em ofício | 100 |
| 4.5.1. Os papéis de género como vetor de conteúdo transmitido | 105 |
| 4.6. Os transmissores em ofício e o género | 110 |
| 4.7. Os papéis do ofício artístico múltiplo de danças sociais de par..... | 114 |
| 4.8. O processo identitário na construção de um ofício múltiplo | 125 |
| 4.8.1. As contradições nas práticas geradoras de tensões..... | 134 |
| 4.8.2. Mobilização e agregação pelos atores de metodologia(s) de transmissão..... | 150 |
| 4.8.3. Atores em ofício vulnerável | 154 |
| 4.9. O sentido da ação dos atores | 162 |
| 5. CONCLUSÃO | 164 |
| 5.1. Desenvolvimentos possíveis de investigação | 167 |
| Bibliografia..... | 169 |

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho não é alheio ao trajeto do próprio investigador. Logo a seguir ao término da Licenciatura em Sociologia no ano de 2012, teve o desafio de experimentar aulas de salsa no estilo cubano com um professor dessa nacionalidade. Este convite foi aceite, como experiência pontual e não como prática que se pensasse vir a efetuar. No entanto, o investigador deparou-se com uma particular dificuldade em desenvolver os elementos iniciais básicos da prática, pela não detenção de hábitos corporais de *danças de par* em geral e da prática específica, e ao desenvolver-se um pouco mais a prática de salsa, verificou-se ocorrer uma sobrecarga mental na aprendizagem de práticas corporais, chegando a mente como que a rejeitar novos elementos a interiorizar, o que veio a alterar a perspectiva do investigador sobre este tipo experiência que inicialmente se aceitou em espírito de brincadeira, para um desafio não menor do que outros percursos já ultrapassados.

Como recém-licenciado e ainda não investigando sistematicamente, encontrou-se alguma dificuldade em enquadrar o ensino das *danças sociais de par* observadas, com as aprendizagens no percurso académico relacionadas com contextos laborais, quando em geral tal era possível fazer em algum grau em relação a outras atividades.

No contexto da salsa cubana julgou-se estar perante um contexto de transmissão geracional da prática e possivelmente da própria atividade (algo que não se confirmou), mas em relação à prática kizomba, a sua emergência e popularização por ser historicamente recente, essa possibilidade de transmissão geracional da atividade era observada como menos provável.

A aparente dissonância entre o observado e as aprendizagens académicas sobre contextos laborais, associada a uma alteração da visão simplista ainda não reflexiva do investigador sobre as práticas, o que fez despontar a curiosidade, que se refletiu nos seguintes questionamentos: Como emerge o vetor de ofício dança kizomba em contexto de ausência de estruturas e de regulamentações? Quem são os atores que desenvolvem esta atividade? Como chegam à atividade? Como a constroem? Qual o vínculo identitário e o ofício construído? Qual o sentido da sua ação?

Como seguimento destes questionamentos efetuou-se o projeto de dissertação que resultou neste estudo, cujo objeto são os atores do ofício de *danças sociais de par*, num olhar a partir do vetor de atividade do ensino da dança kizomba, através do qual se procura perceber a emergência de atores que constroem um ofício em contexto não

regulado, não estruturado, sem organização de tipo profissional, sem formações obrigatórias, sem agentes intermediários de controlo de entrada na atividade. A construção de um ofício artístico cuja compreensão escapa a uma simples redução aos elementos sociais objetivos, sendo antes resultado das trajetórias dos atores ao trespassarem vários círculos sociais por vezes contraditórios, e do recurso dos mesmos ao «processo identitário» como perspectivado por Kaufmann (2005).

É numa particular contextualização social e histórica da singularização do indivíduo, que é possível a emergência de um ofício de transmissão de práticas culturais “exóticas”, pelo declínio da transmissão de práticas culturais por via da transmissão familiar, conforme apontado por Apprill (2005) a partir dos anos 1960, formando-se a partir deste período histórico uma procura, que permitiu a atores plurais transporem de práticas de dança em lazer, a práticas de ofício, mobilizando estes em contextos não dados estruturalmente, elementos das suas trajetórias em vários círculos sociais, para a construção do seu *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, com os quais predominantemente se identificam.

Para nos auxiliar na compreensão do objeto, mobilizámos a perspetiva teórica de Freidson (1986) nas suas tipologias sobre os ofícios, em particular a terceira tipologia, referente aos ofícios artísticos como «de vocação». Mobilizámos igualmente um olhar sociológico ao nível do indivíduo, a partir de Lahire e de Kaufmann, que nos permite associar os nossos atores a uma contextualização histórica de emergência do sujeito, em que os indivíduos atravessam vários quadros de socialização heterogéneos e contraditórios, a partir dos quais os atores recorrem ao «processo identitário» para a fabricação de sentido, como perspectivado por Kaufmann (2005).

Na busca da compreensão da transposição de práticas de «paixão» em lazer, para práticas de «paixão» em ofício «de vocação», assim como dos atores que conseguem efetuar esta transposição, mobilizámos a perspetiva disposicional de Lahire, tentando associar as disposições que julgamos detetar nos elementos empíricos recolhidos, aos papéis necessários para o desenvolvimento do ofício, parecendo-nos pertinente a perspetiva de Kaufmann (2005) sobre a importância do conceito papel, na medida em que permite uma articulação «identidade/papel» e «indivíduo/sociedade».

Mobilizámos igualmente elementos da sociologia da dança, em particular os que nos permitem compreender a especificidade das *danças sociais de par* e sair da hegemonia dos estudos sobre *danças performativas* (balé e dança contemporânea) e

danças «tribais» da etnologia, como nos refere Christophe Apprill (2005), sendo central os trabalhos deste autor.

Segundo Apprill (2005) as *danças de par* constituem um campo de investigação pouco ou nada trabalhado por historiadores, sociólogos e antropólogos, existindo uma «aridez» estatística, bibliográfica e conceptual de *danças de par* (Apprill, 2005: pp. 15), a qual se acrescenta o desconhecimento de trabalhos sociológicos sobre o nosso objeto específico.

Esta contextualização fez com que, desde logo, se tenha imposto uma lógica de investigação qualitativa-indutiva, uma lógica de «descoberta» (Guerra, 2006: 23), seguindo-se a modelização interativa de investigação proposta por Maxwell (1999), desenvolvida tendo em vista a «compreensão dos sentidos da ação social» focado nos atores e não em «instituições sociais estabilizadas» (*idem*, 2006: 8 e 9), parecendo-nos pertinente a perspetiva de Mills (1967 *in* Kaufmann, 2016: pp. 15) de o investigador ser como que um «artesão intelectual».

Efetuamos entrevistas semiestruturadas como orientação de partida, mas subalternas à necessidade de compreensão do objeto e dos elementos emergentes nas entrevistas, seguindo-se uma lógica de entrevista compreensiva, dentro da linha perspetivada por Kaufmann (2016), tendo a amostragem seguido a lógica de tipo útil (Patton *in* Maxwell, 1999).

A codificação das entrevistas realizou-se em proximidade ao dito pelos atores com vista à deteção os temas, as ideias, as motivações, as perspetivas recorrentes, buscando-se uma progressiva abstração (Ritchie, Spencer, & O'Connor, 2003), tendo sido, no nosso ver, importante neste processo, a *imersão* do investigador no mundo dos outros, por incrementar a sua sensibilidade aos processos de interação e poder alcançar-se o que estes experienciam como importante e significativo (Emerson, Fretz, & Shaw, 2011).

O nosso trabalho divide-se em cinco pontos. No primeiro ponto efetuamos uma introdução ao tema: o contexto das práticas de *danças sociais de par*, abordando-se a sua marginalização enquanto objeto de investigação.

No segundo ponto procuramos fazer um progressivo enquadramento do nosso objeto a partir da literatura que se foi descobrindo. Primeiro a partir de um olhar mais geral sobre a dança, seguido de elementos mais próximos do nosso objeto em particular, assim como elementos de literatura que nos auxiliassem a enquadrar a especificidade do ofício, assim como dos atores, através de perspetivas sociológicas ao nível do indivíduo e uma abordagem sobre o conceito de identidade.

O terceiro ponto é sobre estratégias e opções metodológicas, organização dos dados e modelo teórico. O quarto ponto apresenta os resultados da investigação, no que refere às trajetórias dos atores e ofício *artístico múltiplo de danças sociais de par* por estes construídos, em contextos não regulados e contraditórios, sobre os quais têm de mobilizar o processo identitário como um recurso agregador na atividade, em ofício vulnerável, que tem como sentido da ação um modo de vida em ofício de vocação.

No último ponto apresentamos as conclusões e algumas possíveis linhas de investigação em aprofundamento deste trabalho ou em trabalhos específicos a partir de alguns elementos emergentes no mesmo.

1.1. Relevância do Tema

1.1.1. Danças de par, práticas sociais à margem da abordagem científica

Para Helen Thomas (1995: 8), a sociologia tem interesse em analisar os grandes temas da sociedade «moderna» industrial, o que leva a disciplina a prestar esparsa atenção a tópicos como a arte e a dança, que foram ficando crescentemente marginalizados com a marcha do industrialismo. Mas para a mesma autora, se a arte tem sido marginalizada, a dança tem-no sido ainda mais. Em primeiro lugar enquanto arte, em segundo lugar enquanto prática que coloca o corpo no centro do discurso e, por fim, em terceiro lugar por ser uma atividade percecionada como um modo de expressão e de representação predominantemente feminina. Helen Thomas (1995: 10), aponta que as «sociólogas feministas demonstraram haver um inerente androcentrismo na escolha dos tópicos em sociologia, métodos e análises», o que contribui para a compreensão da marginalidade do estudo da dança.

O filósofo David Levin (*in* Apprill, 2005: 35) constata que os filósofos pouco se interessaram pela dança, indicando num artigo de sua autoria «*Philosophers and the dance*» de 1983, que a «civilização ocidental é patriarcal e vê com desconfiança os princípios femininos, apontando que a maioria dos coreógrafos e dos críticos de dança têm sido homens, quando dançantes eram mulheres, ou homens afeminados». Refere este autor que «os fundamentos étnicos e religiosos da nossa civilização são fundamentalmente hostis às demandas intrínsecas e vitais do corpo humano». O autor levanta ainda a hipótese de que esta rejeição do corpo se tenha desenvolvido porque o corpo, entendido na sua sensualidade, é identificado aos princípios femininos (*in* Apprill, 2005: 35).

Christophe Apprill refere uma investigação de 1996 sobre as atividades artísticas dos franceses que mostra a importância da feminização em todas as práticas artísticas, sendo a dança aquela em que a diferença entre homens e mulheres é mais forte (Donnat, 1996 *in* Apprill 2005: 36); o que significa que uma proporção importante de homens ignora toda uma noção da prática da dança, ao mesmo tempo que são os homens que ocupam a posição hegemónica nas ciências sociais. Questiona Apprill (2005: 36) se esta ignorância não desempenha um papel na expulsão (*éviction*) da temática da investigação.

Quando a sociologia examina a arte na maioria das vezes fá-lo de forma extrínseca, observando a arte como reflexo de algo exterior a si própria, «tais como as condições sociais de existência; a biografia do autor e/ou as suas intenções; a composição do público, o gosto» (Thomas, 1995: 16).

O teatro e a pintura são artes também periféricas na atenção da sociologia e da filosofia, mas ao contrário da dança, têm sido consideradas de forma extensa por estas disciplinas. Segundo Thomas, as belas artes, o teatro, a literatura e a música, são vistas como contribuindo significativamente para a vida da sociedade, como enriquecendo o seu tecido, como refletindo a época (Thomas, 1995: 9 e 10).

Jean Michel e Yvon Guilcher (1994 *in* Apprill, 2005 : 34) sublinham como a história da dança é a de «parente pobre da investigação», em que no melhor dos casos é abordada de maneira furtiva ou mencionada de forma alusiva, quando não é simplesmente esquecida. Para o historiador Marion Kant (1998 *in* Apprill, 2005 : 34) «a ciência da dança encontra-se sempre no fundo da hierarquia tanto da arte como das ciências».

O historiador José Sasportes (1991: 7 e 8) refere que, ao examinar o pouco que se sabe sobre a história da dança em Portugal, constata-se a «segregação geral do estudo da dança em relação às demais artes atingiu entre nós o vértice da marginalização quase total». O autor observa a dificuldade em traçar a *História da Dança em Portugal*, obra publicada em 1970, verificando que o seu livro que olha para um «ramo esquecido da cultura portuguesa», não foi mobilizado pelos estudiosos desta cultura.

No que concerne à «etnografia exótica», a dança encontra-se em todo o lado, mas no que refere à sua própria civilização o etnógrafo mostra-se muito mais circunspeto e as publicações francesas são raras (Claudine Favre-Vassas *in* Apprill, 2005 : 38).

Nos anos 90 multiplicou-se a atenção prestada à dança através de estudos a «práticas de lazer muitas vezes situadas nas fronteiras entre a prática artística, «erudita (*savante*) ou diletante», mas a dança continua a ter um lugar marginal (Apprill, 2005: 39)

Para Apprill (2005: 98), havendo objetos dignos e indignos, a dança em geral é perspetivada pelos cânones da investigação em ciências sociais como objeto indigno e pouco sério. Esta, ainda é considerada como uma «arte menor» entre as outras artes. Como prática corporal a dança opõe-se à atividade intelectual, havendo como que um corte entre as «gentes de letras» (da reflexão) e as «gentes do movimento» (da sudação).

Segundo Helen Thomas a dança é esquecida enquanto objeto de estudo das ciências sociais (1993 *in* Apprill, 2005: 27), sendo as investigações raras. A análise desta raridade constituiria para Apprill (2005: 23) um objeto de investigação à parte. O sociólogo Andrew H. Ward questiona-se sobre a negligência da dança e os pressupostos intrínsecos que levam à resistência à sua análise (Ward, 1993 *in* Apprill, 2005: 27).

Christophe Apprill na sua obra *Sociologie des danses de couple* tem um ponto sob o título de «*La danse marginalisée à l'Université*» (2005: 42), no qual mobiliza um estudo efetuado por Philippe Le Moal sobre o panorama da investigação da dança em França, que lhe terá permitido observar o lugar da dança no interior da instituição universitária. Neste estudo aponta que:

os problemas perante os quais o desenvolvimento de investigações em dança se deparam são numerosos: fechamento interno da comunidade, deficit de informação entre os atores, ausência de apoio e de espaços de debate, limites do aparelho universitário, desinteresse das grandes instituições de investigação (Le Moal, 1992, 12 *in* Apprill, 2005: 42 e 43).

Helen Thomas (1995 : 20) refere que os sociólogos que mostrem interesse na persecução de trabalhos sobre a dança, devem esperar pouca orientação da disciplina.

Apprill (2005: 43) aponta que, no início do séc. XXI, a situação da dança na instituição universitária é mais do que marginal e que a inserção do investigador que trabalha sobre a dança é problemática. A dança tem uma imagem de tema não sério, como uma provocação à disciplina científica, como se a dança e a reflexividade não pudessem coexistir, como uma evolução do «velho mito reacionário do coração contra a cabeça, da sensação contra a racionalidade, da “vida” (quente) contra a “abstração” (fria)» (Barthes, 1973 *in* Apprill, 2005: 43).

Segundo Christophe Apprill, uma busca bibliográfica sobre *danças de par* rapidamente nos leva a constatar que existem poucos trabalhos sobre este tema. O lugar das *danças de par* é marginal, havendo uma «aridez estatística, bibliográfica e conceptual» (Apprill, 2005: 15). De facto, as *danças de par* ocupam um lugar marginal nas investigações nas ciências sociais, estando estas encravadas entre as posições hegemónicas por um lado das *danças performativas* (*danse de scène*) e por outro lado das *danças «tribais»* da etnologia (*idem*, 2005: 23 e 24).

As *danças de par* inscrevem-se num campo de investigação pouco ou nada trabalhado pelos historiadores, sociólogos e antropólogos. À exceção das categorizações que organizam o próprio campo da *dança*, não há um modelo teórico prévio (*préalable*) (Apprill, 2005: 13) para as mesmas, detendo comparativamente as *danças performativas* as suas próprias ferramentas teóricas. Neste sentido, as *Danças de par* têm um lugar de segunda escolha mesmo no seio do sistema da dança. Perspetivada como sendo frívola (moralmente perigosa) e fútil (não produtiva), e considerada apenas marginalmente nos principais inquéritos estatísticos efetuados pelo *Recherche du Centre national de la danse*. Apprill toma de empréstimo uma expressão de Marcel Mauss para dizer que as *danças de par* constituem uma «*vilaine rubrique*» (2005: 98).

Para Helen Thomas (1995: 3) a dança é muito seguramente um produto cultural, como tal, seria de esperar que estivesse sob o olhar da sociologia. No entanto o estudo da dança como arte performativa, como busca de lazer (*leisure pursuit*), ou como forma representacional das sociedades industriais ocidentais contemporâneas, tem sido em geral negligenciada na preocupação sociológica. Apesar de existir um reconhecimento de que a dança é um aspeto crucial da «atividade de lazer, entretenimento e sexualidade» (McRobbie, 1994 *in* Thomas, 1995: 4), os debates sobre a dança em análises culturais e subculturais têm tido pouco espaço quando comparado com outros fenómenos culturais (Thomas, 1995: 4). Para Brinson (1983 *in* Thomas, 1995) a dança estende-se num espectro que vai da alta cultura à cultura popular e é um «facto social». Como tal, é um objeto apropriado para o estudo sociológico apesar da sua marginalização pela sociologia.

O contato com estes autores permite-nos constatar a existência de uma hierarquia na marginalização, que de forma crescente vai da arte em geral, para a dança e das danças «hegemónicas» (*performativas* e dos “primitivos”), para as *danças de par*. Numa marginalização que não nos parece negligenciável e que se sente na persecução

deste trabalho, e é um dos panos de fundo perante os quais os próprios atores objeto deste trabalho se deparam na construção dos seus ofícios.

1.1.2. O corpo e o não-verbal como explicações parciais de uma marginalização

Segundo Sparshott (1988 *in* Thomas, 1995: 5) há uma tradição de longa data em considerar-se a dança como uma das artes mais antigas ou mesmo a mais antiga, existindo antes da linguagem e como tal, situando-se no limite da pré-história e da humanidade, existindo a perspetiva de haver uma maior proximidade do corpo à natureza do que da cultura, com consequências para a dança. Para Thomas (1995: 5) o corpo é o instrumento primário e o meio de expressão e de representação na dança e a maneira como este é percebido na cultura ocidental é, em parte, a chave para a compreensão da negligência da sociologia da dança.

O sociólogo A. H. Ward (1993 *in* Apprill, 2005: 44) faz uma análise das supostas características das ciências sociais e da dança, considerando que existe uma oposição entre o racionalismo dos conceitos e do discurso da sociologia e a comunicação não-verbal da dança, o que pode constituir um fator explicativo do difícil encontro entre as ciências sociais e a dança. Ward discute a asserção de que a abordagem da sociologia é muito racional, não podendo apreender um objeto como a dança que precede a linguagem. Há para o mesmo autor, uma incapacidade das ferramentas sociológicas, o que é, em parte, responsável pelo lugar marginal que muitas vezes se tenta atribuir à dança na sociedade.

A pintura e a escultura também se exprimem não verbalmente, mas por intermédio de obras de arte fisicamente separadas do artista. Já o dançarino e a sua dança não podem ser separados, sendo tal um dos problemas centrais na análise a partir da perspetiva sociológica (Hanna, 1980 *in* Thomas, 1995: 5).

A não separação entre dançarinos e a obra também é referida por José Sasportes (1991: 7), refletindo tal facto na dificuldade no seu trabalho da história da dança teatral em Portugal. Para o mesmo autor, os espetáculos de dança teatral, são objetos históricos irremediavelmente perdidos, pois não têm o equivalente ao monumento, à peça, ao quadro, ou à partitura. Apesar das descrições do acontecimento coreográfico, não há a própria dança nem dos seus intérpretes. Os sistemas de notação do movimento nunca atingiram o alcance e o rigor da notação musical, visto «que tudo o que constitui o cerne da história da dança teatral no Ocidente se processou num sistema de comunicação

peçoal - da boca à orelha e aos músculos - na continuidade profissional de uma tradição». Sasportes levanta a hipótese de que é a dificuldade dos historiadores em apreender o não apreensível (*saisir l'insaisissable*) que faz com que a dança seja a arte menos estudada e menos conhecida.

Até ao surgimento do vídeo e da televisão, a dança foi durante muito tempo caracterizada pelo seu carácter efémero (Sparshott, 1983 in Apprill, 2005: 36). Helen Thomas (1995: 5) refere que a literatura parece indicar que a dança é muito escorregadia nos seus significados e Sparshott (1998 in Thomas, 1995: 5) que é ambígua (*equivocal*). Parte do problema da análise da dança reside na sua qualidade transitória: «*as you see it, so it has gone*». O teatro e a música, apesar de também serem performativas como a dança, são mais acessíveis ao estudo, em virtude do facto do pesquisador poder consultar o texto ou uma partitura. A inexistência de um sistema universalmente aceite de registo e preservação das danças, contribui para a dificuldade em se fixar a identidade da dança e de apreender o forte sentido da sua tradição (Ziff, 1981 in Thomas, 1995: 5).

Apesar dos autores citados estarem a referir-se a *danças performativas* (balé e contemporânea), é nossa opinião que, no caso das *danças de par* como prática social tendencialmente não performativas, as dificuldades serão ainda maiores, até porque, como refere Apprill (2005: 13), não existe um modelo teórico prévio para as *danças de par* como ocorre nas primeiras. Desde logo tal acontece pelo menor grau de atenção e de preocupação em registar práticas populares não vistas como “culturalmente elevadas”. Além disso as *danças de par* correspondem a práticas sociais, em geral, não são coreografadas, são antes efetuadas em «improviso a dois» (Warnod, 1922 in Apprill, 2005: 70), em que o «homem propõe o movimento e a mulher escuta» (Apprill, 2005: 70). Tal ocorre através da comunicação não-verbal (sensorial), que na nossa perspectiva ainda escapa em parte mesmo ao registo vídeo, visto que parte dessa comunicação se faz por pressões táteis subtis (por exemplo da ponta dos dedos ou da palma da mão nas costas da parceira) que nem sempre são observáveis. Esta comunicação não-verbal através do corpo – em que este é ao mesmo tempo transmissor e recetor - parece-nos fulcral, pois o ensino desta forma de comunicação não-verbal é um dos pilares da transmissão pelos atores deste estudo na construção dos seus ofícios, correspondendo a um segmento importante do seu ensino e das necessidades de aprendizagem dos alunos, e é potencializadora da desmultiplicação da sua atividade.

Os entrevistados ensinam aos alunos não só a movimentarem o corpo em relação à música. Tal, por si, seria insuficiente para colocar pares face a face em aparente sintonia na prática da dança. É necessário aprender a comunicação não-verbal, numa aprendizagem que passa pela exemplificação e pela demonstração de quem ensina. Christophe Apprill (2005: 42) diz-nos que Pierre Bourdieu «(provavelmente no calor da intervenção oral)», expressou que «a dança é a única das artes eruditas (*savants*) cuja transmissão – entre dançarinos e público, mas também entre mestre e discípulo – é inteiramente oral e visual, ou melhor mimética», sendo que, segundo o autor, esse é o motivo da ausência de toda a objetivação numa escrita adequada, equivalente à partitura. Também Guilcher (2007 in Apprill et al. 2013: 138) refere a transmissão por contacto direto, sem meios seguros de controlo nem de referência a um padrão fixo.

Não julgamos que a dança kizomba em geral seja perspetivada como uma arte erudita como costumam ser as *danças performativas académicas* (balé e dança contemporânea), mas parece-nos que uma tendência de visão de “menor importância cultural” da primeira, não faz ser menos importante a transmissão de mestre a discípulo no ensino desta prática, admitindo-se até a possibilidade de a comunicação não-verbal ainda estar mais presente, por ser a comunicação necessária para a prática social numa multiplicidade de espaços, entre conhecidos e desconhecidos, em sonoridades a interpretar que não se controlam (opções de DJ, banda, músico(s)), em execução predominantemente através do improvisado não coreografado, como assinalado por Apprill (2012) em trabalho sobre professor da *dança social de par tango*.

As *danças sociais de par* efetuam-se mais frequentemente em contextos não programados (quanto a espaços, atores e sonoridades) do que as *danças performativas*, tendo os atores de adaptar-se, não através da comunicação verbal, mas antes da não-verbal, recorrendo-se das proposições físicas de movimento por um ator e a “escuta” (sente) dessa proposição por outro conforme apontado por Apprill (2005).

Como na dança o corpo é também central no desporto, referindo Apprill (2005) a obra de F. Braunsstein e F. Pépin, *La place du corps dans la culture occidentale*, que considera que os autores retiveram o desporto negligenciando a dança, achando que, ao contrário da dança, o corpo no desporto anuncia-se espontaneamente como objeto idóneo.

Segundo Thomas (1995: 17) a sociologia não desenvolveu uma análise sistemática do corpo e tem sido lenta na sua tematização em comparação com outros discursos académicos. Numa cultura racionalizada e orientada pela palavra, o não-

verbal também fica sob o escrutínio do racionalismo. De facto, o próprio palavreado (*wording*) que é utilizado para descrever a forma de comunicação da dança, não-verbal, subentende que a identidade da dança é definida em termos de carência *vis-à-vis* do modo dominante de comunicação, o verbal (Thomas, 1995: 19).

As danças viajam possivelmente mais facilmente do que as línguas, conhecendo declinações criativas da sua sintaxe inicial. Para se reencontrar, se compreender, se seduzir na dança, o uso da linguagem é em geral reduzido ao mínimo. Para entrar na dança, outras referências e sociabilidades são abertas, que escapam à verbalização (Dorier-Apprill *et al*, 2000: 11).

Para Apprill (2005: 42) pensar a dança requer trabalhar sobre matérias menos explícitas e mais fugidias, mas um *corpus* existe de facto e o elaborar de um pensamento da dança exige uma rutura com o academismo em que o lugar do corpo que dança raramente é levado em conta, quando não é sistematicamente negado.

1.1.3. Pertinência de uma observação ao nível inter e intra-individual

Bernard Lahire (2006: 697) refere que a sociologia, ao procurar compreender as condutas e atitudes sociais (económicas, religiosas, culturais, políticas, etc.), tem-se interessado pelas variações inter-civilizações, pelas variações inter-épocas, pelas variações inter-sociedades, pelas variações inter-grupos e inter-classes, pelas variações inter-categorias, mas muito raramente segundo o autor se tem interessado pelas variações inter-individuais e intra-individuais, ficando estas em geral excluídas da reflexão sociológica, sendo estudadas mais frequentemente por alguns setores da psicologia.

Segundo Lahire (2006: 699 e 702) pode-se compreender a falta de interesse pelas variações inter-individuais e intra-individuais na sociologia pela sua fundação histórica. É o reflexo de, no fim do séc. XIX, Durkheim ter elaborado um programa científico preciso de boa parte da sociologia, tendo em vista romper com a psicologia e procurando alicerçar a sua força probatória nos dados estatísticos. Durkheim foi seguido por portadores da sua mensagem, com a qual procuravam persuadir os não sociólogos da força do social. Desta forma, os sociólogos concentraram-se nas variações internas de uma dada sociedade (num modelo de variações intra-sociedade), muitas vezes deixando a observação das variações inter-sociedades ou inter-civilizações aos antropólogos e as variações inter-épocas aos historiadores.

Para Lahire (2006: 701), na sociologia é frequente explorar-se as variações intra-grupos, como as diferenças homens/mulheres, as diferenças de geração, as diferenças de pertença confessional, mas raramente as variações inter-individuais e as variações intra-individuais, que são em geral excluídas. Para o autor, no entanto, ao mudarmos de tipo de variação observada, produz-se um conhecimento de natureza diferente, mas de igual dignidade.

Segundo Durkheim (*in* Lahire 2006: 702) os factos que interessam à sociologia são os factos «exteriores ao indivíduo», levantando-se a questão se estes ficam a «planar no ar», ao que Lahire (2006) contrapõe com a perspectiva de que os factos não são exteriores a todos os indivíduos mas antes contidos em todos os indivíduos. Para Lahire (2006: 704) o social não é distinto dos indivíduos, achando antes que os factos sociais atravessam sob formas diferentes uma multitude de casos individuais, vivendo-se através destas formas individuais, que podemos des-singularizar através de medidas estatísticas.

No nosso objeto, o fenómeno da dança, é pré-existente aos atores, mas não existem estruturas laborais cristalizadas anteriores a eles, assim como não há um percurso académico estruturado que lhes permita ter a visão de um percurso no ofício de transmissão de *danças sociais de par* como uma possibilidade. Não existe uma cristalização das próprias práticas, que são resultado de interações culturais, ocorridas quer pelas mobilidades humanas, quer pelos meios de difusão de elevado alcance como a internet, o que faz com que indivíduos não dependam de estruturas ou de atores intermediários para a divulgação do seu ofício e da sua arte.

Os atores do nosso objeto desenvolvem papéis «flexíveis, mutáveis, autodefinidos colectivamente» (Kaufmann, 2005: 59), num ofício cuja emergência julgamos que remonta aos anos de 1990, conforme reflexão da historicidade e de interação intercultural de Maria Pinto (2016), mesmo sendo o foco da autora, a emergência das “danças africanas” performativas em Portugal.

O ofício dos nossos atores em práticas de *danças sociais de par*, é feito numa transmissão tendo em conta tendências (modas e declinações das práticas), em que públicos oriundos de várias transmissões (atores, geografias, estilos), têm de conseguir entender-se não verbalmente na prática de dança, ao mesmo tempo que há uma necessidade de afirmação dos atores no mercado através da demonstração da capacidade de diferenciação do seu produto artístico. Não é em geral esperado por públicos, que os atores sejam apenas replicadores do que já existe e do que outros atores fazem. Há um

contexto social que é contraditório, entre alguma procura de regularidade numa prática que se populariza, mas que almeja manter a possibilidade da sua efetuação entre públicos em comunicação não-verbal, e a necessidade de diferenciação, de singularização do artista, de forma a manter o interesse dos públicos nas aulas e nas práticas, procurando os atores manter pela sua arte de composição o seu produto «fresco» como refere o nosso entrevistado Gabriel.

A compreensão do nosso objeto não se encontra numa des-singularização estatística como refere Lahire (2006), observando-se o facto como exterior, mas antes numa análise que tem em vista as variabilidades inter e intra-indivíduos, estando o fato social nos indivíduos, em atores e em contextos particularmente não estruturados, contraditórios, em constantes declinações das práticas, sobre os quais os atores têm que mobilizar o «processo identitário» (Kaufmann, 2005) efetuando um trabalho de identificação, de forma a agregarem, a partir de uma pluralidade de elementos, uma sua transmissão coerente para públicos, sendo que estes atores não só acompanham as declinações das práticas, mas são igualmente atores ativos dessas mesmas declinações.

1.2. Escolha e receção do tema

Durante a formação na Licenciatura em Sociologia na Universidade do Algarve, por vezes optámos pela realização de trabalhos sobre a temática das questões laborais, num percurso académico em que o tema do turismo - pela sua importância na região – nos pareceu que direta ou indiretamente tinha alguma tendência a impor-se, independentemente do nosso maior ou menor interesse pelo mesmo. Em contraponto, temáticas relacionadas com a arte não se fizeram sentir de nenhuma forma e também não podemos dizer que tivéssemos direcionado atenção às mesmas.

Durante o período de Licenciatura o contacto foi sobretudo com organizações de trabalho mais piramidais, estruturas mais lineares, de flexibilidade laboral, de prestação de serviços como no caso da advocacia, com regulação da entrada na atividade, etc. Mas o contato com a dança após a Licenciatura, suscitou-nos curiosidades, por nos parecer que estes contextos laborais não encaixavam no nosso património de elementos conhecidos. Curiosidade que se incrementou com a emergência da popularização da prática de dança kizomba, na qual se observou a emergência de professores a ensinar a prática sem que houvesse um percurso de formação institucionalizado, sem se poder (ainda) justificar a prática em ofício por transmissão geracional do mesmo.

Na entrada tardia na Licenciatura em Sociologia (40 anos), tivemos de forma geral reações (renovadas no Mestrado), de não se estar perante uma opção de futuro, de não ser algo produtivo, de não ser algo útil, com expressões, «para que serve isso?!», «pior do que o meu curso!», «que saída tem isso?!». Algo que vai no sentido do descrito por António Firmino da Costa (2007). A este pano de fundo acrescentamos a escolha do nosso tema, que não foi encarado com naturalidade, salvaguardando exceções muito pontuais. Em geral as reações foram de humor, jocosidade, ironia, e mesmo de repulsa para com o objeto, com expressões tipo, «coisa de pretos», «é uma doença», «é «sexo», «se ao menos fosse x (outra prática cultural)», sendo que nos deparamos com um particular recurso a opiniões rápidas e assertivas de senso comum sobre a nossa temática, mesmo nos meios académicos, em geral adversos a este tipo de opiniões não fundamentadas.

Sentimos, neste contexto, incongruências entre as representações de objetividade e a constatação de resistências valorativas e preconceções não metódicas sobre o tema. Reações que prevaleceram durante a efetivação do trabalho, deparando-nos com uma dicotomia entre uma crescente compreensão da complexidade da realidade social, nas suas interseções culturais plurais, perante as quais os atores de ofício se encontram e o correspondente trabalho de identificação constante necessário, e as fortes tendências por outros alheios a esta atividade, em efetivarem discursos num sentido da «simplificação semântica» e da «homogeneização cultural» (Morin, 1996 *in* Pinto 2004: 31), que o investigador sentiu como uma adversidade, em particular quando os mesmos discursos foram mobilizados como se não fossem perspectivas de senso comum.

A uma menor contenção ao recurso a opiniões de senso comum, parece-nos associável ao facto de a nossa temática ser vista tendencialmente como menor, como mais óbvia, como não pertinente à investigação comparativamente a outras áreas do social, em que qualquer experiência pessoal de quem opina, pode ser mobilizada como verdade total e como um facto, quando os próprios, sobre outras áreas do social, exigem maior rigor.

Christophe Apprill (2005: 34) refere-nos que em França o encontro entre as ciências sociais e a dança surge difícil, aparecendo um conjunto de resistências no sentido de dissuadir quem se consagre a tal objeto. Esforço de dissuasão que também sentimos literalmente, sem argumentações que nos tivessem parecido minimamente válidas, mas antes baseadas no preconceito e no senso comum, sobre um objeto que se encontra por estudar.

As várias reações foram uma adversidade não negligenciável, tendo mesmo chegado a colocar em causa este trabalho e o próprio sentido do percurso académico já efetuado. As reações continuadas quanto ao percurso académico em Sociologia escolhido e as reações de Professores Universitários à temática de trabalho, levantaram questões de pertença, questões identitárias do investigador e questões de sentido da sua ação. Sentido que teve de ser encontrado no objeto, na convicção da sua pertinência e no interesse em realizar uma aproximação a uma compreensão sociológica do tema.

Julgamos que os atores objeto deste nosso trabalho deparam-se igualmente com olhares reducionistas sobre as suas atividades, por transmitirem elementos não associados à alta cultura, pelos estereótipos associados à prática e por construírem um ofício relacionado com práticas de lazer, em que, mesmo os públicos das práticas associam ser-lhes “natural”, fácil, não requerendo esforço como acontece aos próprios enquanto alunos. Mas pelo nosso trabalho observamos a necessidade por parte dos atores de elevados níveis de incorporação das práticas e de empenho, assim como uma elevada capacidade de adaptação e de constante atualização, sendo tal necessário para alcançar a subsistência numa atividade dependente de um mercado instável pelos fatores económicos (crise), pelas tendências/modas (mutabilidade das práticas), pelas sazonalidades, indo o observado no sentido indicado por Freidson (1986) quanto à tipologia de ofícios artísticos.

2. REVISÃO DA LITERATURA

2.1. Enquadramento da dança

2.1.1. Definição da dança

Segundo Christophe Apprill (2005) poucos pesquisadores se têm aventurado em encontrar uma definição que possa conter os múltiplos aspetos da dança e as tentativas de definição atestam a dificuldade em apreender este objeto. O autor indica que a investigadora sobre dança Hanna nos anos de 1970 (1979 *in* Apprill, 2005: 28 e 29) propõe a sua definição de dança ao mesmo tempo que efetua uma crítica a outras definições, pela dificuldade em identificar a dança entre uma gama de outras práticas corporais, a sua finalidade estética, o facto de ser um sistema de comunicação corporal de uma cultura. Segundo Apprill (2005: 28 e 29) todas as definições têm em comum

serem formatadas para perspetivar a dança sob o ângulo «étnico» e sob ângulo da representação, sendo exceção as definições de Kealiinohomoku e de Hanna.

Hanna (1970: 19 e 20 *in* Apprill, 2005: 28) propõe-nos a seguinte definição de dança que nos parece pertinente:

A dança pode sobretudo ser definida praticamente como um comportamento humano, composto, a partir da perspetiva do dançarino, de um conjunto de movimentos não verbais que se sucedem segundo as modalidades (1) reflexivas, às (2) intenções rítmicas e (3) culturais impostas (ordonnées), e que (4) diferem daquelas ligadas a uma atividade motora ordinária. O movimento possui um valor estético intrínseco, uma estética que faz alusão às noções de competência e adequação com aquelas detidas pela referência do grupo de dançarinos, e que tem a função de quadro de referência para uma autoavaliação e de uma atitude formadora para guiar a ação do dançarino.

Já para Helen Thomas (1995: 1) «a dança é simultaneamente uma característica do contexto sociocultural da sua emergência, criação e desempenho e a prática reflexiva realizada através do corpo como meio».

2.1.1.1. A dança enquanto fenómeno social

A dança é um canal de expressão, uma manifestação cultural que encontra as suas origens nas organizações sociais mais remotas até à atualidade, revelando desta forma a cultura dos diferentes agrupamentos humanos (Caminada, 1999 *in* Silva, 2011: 15).

Como fenómeno social a dança está presente desde a história primitiva até à era contemporânea, retratando os graus de desenvolvimento social das respetivas épocas, quer seja no «campo económico, cultural, político e religioso, materializando as técnicas, os valores e os significados das civilizações nas quais esteve presente». Este fenómeno social tem o potencial de desenvolver processos de «renovação, transformação e de significação da sociedade» (Rangel, 2002 *in* Silva, 2011: 16).

Nos tempos primordiais, a dança seria um meio de comunhão e de comunicação, uma forma de ligação entre os homens, assim como entre os homens e os seus deuses. As danças eram então realizadas pelas colheitas, pela fertilidade, por diversão, por agradecimento. No princípio, seriam de movimentação, sem preocupação com a performance nem com as qualidades técnicas da execução, não se verificando

igualmente uma separação entre o momento para a dança e outros momentos da vivência humana (Bourcier, 1987 *in* Medina *et al.* 2008).

As danças, com o tempo, foram-se aprimorando, transformando-se em entretenimento, passou a haver pessoas a dedicar-se à atividade, ensaiando para a transmissão para outras pessoas, no que se veio a denominar de “plateia” (Ossona, 1988 *in* Medina *et al.* 2008: 102). É em França durante o reinado de Luís XIV, que surgem as primeiras escolas de dança e respetivos professores, o que contribuiu para a mutação da dança da comunhão com os deuses e de entretenimento, para uma profissionalização (Bourcier, 1987 *in* Medina *et al.* 2008), dando progressivamente origem à formação de um corpo de «especialistas» através de uma dança académica, que se demarcou das danças rituais pela sua complexidade (Sorignet, 2012, 12).

Apesar de a dança ser um fenómeno social que nos acompanha desde as sociedades primitivas até às contemporâneas (Silva, 2011), tem sido uma área negligenciada pela Sociologia, comparativamente à análise bastante mais extensa que esta disciplina efetua no campo da literatura e do cinema (Perreault, 1988). Acresce que, dentro deste fenómeno social, as *danças de par* estão sob hegemonia dos estudos sobre as *danças performativas*, havendo, segundo o sociólogo Apprill (2005), pouca ou mesmo nenhuma investigação sobre certas áreas das *danças de par*, o que para o autor corresponde a um paradoxo, visto que é uma prática cultural fortemente ancorada e largamente partilhada em múltiplas dimensões do agir social, sendo um objeto de investigação apenas descoberto recentemente.

2.1.1.2. As danças de par

É a antropologia da dança norte americana que subdivide a dança em *danças de grupo*, *danças performativas* e *danças de par* (Apprill, 2005: 15). Segundo Christophe Apprill (2005: 11) não nos referimos como «dança dos pares», por as *danças de par* não se resumirem à dança de pares fixos, desenrolando-se antes numa circulação de parceiros em contextos ritualizados. O par de dança faz-se e desfaz-se, evoluindo como par na dança mas não forçosamente na vida, correspondendo esta tipologia de *danças de par* a uma circulação de pares de forma ritualizada, aos contextos predominantes observados no nosso objeto, diferenciando-se por exemplo das práticas das *danças de salão* desenvolvidas por pares em geral fixos, tendo em vista muitas vezes a sua participação em competições.

O conceito *dança de par* foi cunhado na obra sobre a valsa de Remi Hess (1989 in Apprill, 2005: 95), ficando associado de forma explícita a duas entidades: a dança e a reunião de um homem e uma mulher. Reunião de dança e sexo, num face-a-face homem/mulher. Este conceito distingue-se das *danças de grupo*. O conceito de *danças de par* tem a vantagem de se demarcar do conteúdo de outros termos e de exprimir o carácter sexuado, podendo o mesmo por sua vez ser subdividido entre *danças de par abertas* e *danças de par fechadas* ou *enlaçadas*, correspondendo a prática da kizomba às *danças de par fechadas*.

No séc. XIX, primeiro a valsa e mais tarde o tango, foram as duas *danças fechadas* que, cada uma da sua forma, introduziram o par dançante como figura do *baile*, eclipsando progressivamente a figura da dançarina. Par dançante cujo tempo passado enlaçados nos braços um do outro, é constitutivo das *danças de par* que se impõe no período entre as duas guerras. O enlaçamento coloca os bustos face-a-face, por vezes em contato (Apprill, 2005: 69 e 70). É esta postura que Warnod (1922 in Apprill, 2005: 70) descreve ao evocar o tango:

não é mais a dança dos movimentos, é uma dança de salão [do espaço de sociabilidade], mas é sempre um homem em face à mulher que ele deseja. (...) É uma improvisação a dois sobre os ritmos da orquestra, é um grande contentamento de solo, é o universo reduzido ao par, é uma vertigem.

Alain Badiou (1993, in Apprill 2005: 70), referindo-se a Nietzsche e a Mallarmé, observa que o princípio da «omnipresença dos sexos» se aplica às *danças de par*, que ao contrário da dança em geral, amplificam e sublinham a dualidade homem/mulher. O cenário social das *danças de par* organiza-se ao colocar em destaque o face-a-face dos parceiros. As convenções prévias no momento da dança (o homem convida, a mulher espera o convite), os papéis distintivos na dança (o homem propõe o movimento, a mulher escuta), as vestimentas, o calçado (com salto para a mulher) ocupam funções importantes e contribuem para construir o género masculino e feminino dos participantes. Segundo Apprill (2005: 8) o face-a-face é um espaço de interrogação e de renegociação das identidades de género, através dos papéis exigidos ao homem e à mulher, discutidos entre uma profusão de rituais e codificações, sob o primado do não-verbal.

As *danças de par* exigem dois parceiros de sexos opostos, colocados em situação de contato, devendo cada um aceitar o outro na sua esfera pessoal. Segundo Apprill (2005: 71), não se encontra esta configuração específica em mais nenhuma prática desportiva, à exceção da luta e do judo, onde o contato, no entanto, não é

contínuo. Durante o dançar enlaçado em par, a respiração do parceiro é claramente apreensível, da mesma maneira que o odor do cabelo, a sudação, o hálito, a humidade, a leveza ou firmeza da mão, a condição das costas (relaxadas ou tensas), a qualidade dos apoios no solo, etc.» (*idem*, 2005: 71).

Há uma pluralidade de termos para designar as *danças de par* (Apprill, 2005), como *danças de sociedade*, *danças de salão*, *danças sociais* (social dance), *danças de baile*, entre outras, sendo a nossa opção mobilizar a expressão de *danças de par* conforme Apprill, ou *danças sociais de par*, mantendo o mesmo sentido do autor, apenas sublinhando assim a correspondência a práticas tendencialmente não performativas, que têm lugar em contextos ritualizados, sob uma comunicação não-verbal que permite os desempenhos dos pares em improviso, não pertencendo a contextos de *danças de par fixo* coreografadas como por exemplo das *danças de salão* que têm em vista uma performance competitiva.

2.1.1.3. Públicos de danças “exóticas”

A expressão *danças latinas* é utilizada para designar uma categoria de *danças de competição* (*jive*, *rumba*, *cha-cha-cha*, *samba*, *paso doble*) [*danças de salão*]. No entanto, a designação *dança latina* inclui para o senso comum outras *danças “exóticas”* que evocam o arquipélago das Caraíbas, como a *salsa*, o *zouk*, o *merengue*. Danças que remetem para a ideia de calor e sensualidade (Apprill, 2005: 95), num atributo de “latinidade”, que se tornou expressão usual para afirmar a identidade cultural destas danças de origem “exótica” (Dorier-Apprill & Apprill, 2000: 11 e 12).

Segundo Christophe Apprill (2005: 96), no fim dos anos 90, a *dança latina* por excelência é a *salsa*, cuja ausência no grupo «*danças latinas*» [de salão/competição], reflete a existência de uma *décalage* entre a atividade de estandardização e de competição das escolas europeias e a inventividade cultural e musical das Caraíbas. Por fim as danças ditas «*latinas*» caracterizam-se sobretudo por um «turbilhão de mobilidades» entre a Europa, América e África, o que torna qualquer tarefa de significação territorial delicada. A nosso ver, a prática da dança kizomba não fica alheia a este «turbilhão de mobilidades», inserindo-se antes nessa realidade.

Não consideramos que a dança kizomba seja uma *dança “exótica”* para aqueles que foram socializados em imersão nos contextos da sua emergência. Mas, na nossa perspectiva, a dança kizomba enquanto prática construída metodologicamente, tendo em

vista o ensino para públicos não socializados nem detentores de hábitos corporais associados à prática, são tendencialmente a mesma tipologia de públicos que procuram as *danças “exóticas” latinas*. Julgamos que tal associação, é possível, até pela designação das escolas de dança(s) como por exemplo: Cuba Libre, Via Lattina, Academia de Salsa do Algarve, para designar algumas do Algarve, havendo outros exemplos no país. Observa-se que os nomes das escolas mais antigas têm tendencialmente nomes associados às *danças “latinas exóticas”*, passando em determinada altura a ensinar igualmente a dança kizomba.

É igualmente significativo para esta nossa associação da kizomba às *danças “exóticas”*, o facto de se verificar que nos espaços noturnos em que se realizam eventos de *danças “latinas” (“exóticas”)*, passaram muitas vezes a designar os seus eventos de noites *“afro-latinas”*, tendencialmente com salsa, bachata, kizomba e semba. Sendo algo que ocorre em várias áreas geográficas, mas possivelmente em processos que não ocorrem em igual ritmo, nem dinâmicas iguais em cada região.

Neste sentido os entrevistados Fábio e Gabriel encaram a kizomba como *dança “exótica”*, associando o primeiro a esta ser de Angola, de Cabo-Verde. E o segundo entrevistado remete à etnicidade, em que uma festa «não pode ser só brancos!» É exótico quando estão lá uns quantos pretos, senão aquilo também não tem graça», referindo igualmente Gabriel que dantes, havia um desconforto em ir com «amigo de cor, a uma discoteca», «porque as pessoas olham para ele, deixo entrar não deixo entrar» e hoje ser quase «”temos de ter aqui alguns pretos!”», para que se possa chamar uma noite de festa kizomba. Algo que o entrevistado refere em tom de brincadeira, mas que parece-nos, ilustrar elementos do exotismo, além de elementos sobre etnicidade pertinentes mas não objeto deste nosso trabalho.

O dito pelos entrevistados e a intercessão com a nossa imersão nos espaços, ajudam a alicerçar a nossa perspetiva de que as danças do ofício (salsa, bachata, kizomba e outras) são ensinadas tendencialmente a públicos não socializados nas práticas, correspondendo uma procura de práticas exóticas pelos públicos.

Ao mencionar o tipo de pessoas que procura as suas aulas, o entrevistado Dário refere-nos que antes notava mais diferença entre os alunos das *danças latinas* e da kizomba, mas que agora esta diferença é pouco significativa, acrescentando:

Era interessante não é? Ver qual é o tipo de pessoa que vai para a salsa, qual é o que vai para a bachata. Só que agora o que acontece é uns que fazem bachata,

*fazem salsa, experimentam a kizomba, os que fazem kizomba experimentam a salsa.
Então está tudo muito... muito misturado.*

Dário

Maria Pinto (2014: 75) no seu estudo sobre “danças africanas” em Portugal sob a perspectiva da interculturalidade, refere que em várias das suas entrevistas se reflete «o fato de a cultura africana estar na moda no Ocidente», observando como as representações de «“África” e das “danças africanas” se relacionam em parte com a identificação (ou projeção) de certas características identitárias nos africanos, das quais os ocidentais se sentem distanciados». Emergindo dos testemunhos com *nuances* a ideia de que os «africanos como personificações do exótico, do sensual, do “natural”, das “raízes”, do espírito batalhador, do hedonismo, e, por isso, envoltos numa aura de fascínio».

Por fim associamos a emergência dos públicos das danças «exóticas» com a «segunda modernidade», com a desagregação da transmissão familiar, em que o universo familiar já não assegura a transmissão da dança e a emergência nas décadas seguintes de uma pluralidade de estruturas de transmissão de práticas de dança conforme nos aponta Apprill (2005 : 203).

Este declínio da transmissão familiar, abre espaço para os indivíduos procurarem, por si, práticas «exóticas» com as quais se identificam, ou por no seu trajeto pessoal, de forma não programada, acabarem por trespassar algum círculo social que mobiliza esse tipo de práticas com que os atores acabam por se identificar e se inserir, como ocorre por exemplo com os nossos entrevistados Dário, Eduardo e Fábio, no que refere ao contacto com *danças sociais de par «exóticas»*, respetivamente de salsa, de kizomba e por fim de flamenco e salsa.

2.1.1.4. A dança kizomba

Não é propósito deste trabalho fazer a história da kizomba, no entanto há questões identitárias associadas à origem da dança, que entram, por vezes, em contacto com questões de representação e de legitimidade na construção de um ofício artístico múltiplo, emergindo como importantes no nosso objeto, pelo fato dos não consensos referentes ao percurso histórico, serem geradores de tensões perante as quais os atores têm necessidade de efetuar um trabalho de posicionamento e de identificação.

Durante este trabalho afastamo-nos da designação da *kizomba* como *dança africana*. Ao fazê-lo, não estamos a querer remover esta prática de dança das suas origens identitárias, mas antes a tentar afastar-nos de generalizações que podem agrupar realidades muito dispares entre si.

Na obra *L'Enseignement de Danses du Monde et des Danses Traditionnelles* (Apprill *et al.*, 2013: 142), tomamos conhecimento de que a primeira *dança do mundo* praticada em França, de acordo com os cursos identificados, é «a» *dança africana*, «que é também talvez aquela que concentra mais juízos *a priori*». Sendo referido no ponto *Danses Africaines* que falar «das» *danças africanas* ou de «a» *dança africana*, não nos direciona para um conjunto homogéneo sobre o território africano», mas antes colocamos perante uma multitude de tradições dançadas, em que, por exemplo, as danças da África Ocidental são diferentes das da região do Magreb.

Segundo um entrevistado mobilizado na obra de Apprill *et al.* (2013: 142):

Para mim, dança africana, não me quer dizer nada, é como se nós disséssemos dança europeia, quando há diferenças enormes entre as danças dos diferentes países da Europa... Mas tornou-se uma denominação incontornável para ser-se identificado como professor.

Segundo Maria Pinto no seu trabalho *Danças africanas e interculturalidade* (2014: 31), «as pessoas referem-se à “África” como se se referissem a um único país», num olhar estereotipado do Ocidente; numa visão de uma «África de há 500 anos», evitando-se conhecer a «África de hoje», havendo um etnocentrismo dos ocidentais, mas igualmente, uma «persistência dos africanos nessa mesma imagem, na tentativa de corresponder às expectativas do ex-colono».

Maria Pinto (2004: 32) evita a terminologia utilizada em Portugal de «dança africana» no singular, tendo detetado as «influências de danças de diversos lugares», mobiliza neste contexto Morin (1996 *in* Pinto 2004: 31) e a sua perspectiva de que se deve evitar a «simplificação semântica» que tende a uma «homogeneização cultural», optando antes pela noção de «danças africanas» no plural, de forma a...

sublinhar o mosaico de etnias, povos, costumes e religiões, no fundo, o conjunto de diferentes realidades culturais, políticas e económicas presentes no continente africano, em que diversidade é sinónimo de partilha de identidades e de fronteiras permeáveis.

Mas mesmo assim, segundo Pinto (2004), a noção de «danças africanas» no plural, presta-se a generalizações, ilustradas com a perspectiva de Tércio (2010 *in* Pinto

2004: 32) de o termo ter um «pressuposto eurocêntrico», nunca tendo ouvido Tércio (*idem*) «falar em danças europeias», levando a designação de «danças africanas» a uma uniformização de um Continente. A autora acrescenta (Pinto 2004: 32) como exemplo, que «nunca se diz “dança espanhola”, diz-se flamenco, ou diz-se sevilhanas».

Afastamo-nos, desta forma, da qualificação da kizomba como *dança africana*, por concordarmos que, tal como não faz sentido a designação de *danças europeias*, não o faz também generalizar para o Continente Africano que, como é referido na obra coordenada por Apprill (*et al.*, 2013: 142), contém no seu interior uma multiplicidade de «realidades étnicas e sociais».

Outro motivo que nos leva a evitar a qualificação da kizomba como *dança africana*, é que na consulta de literatura para este trabalho, esta designação nos encaminhou para trabalhos da etnologia do estudo dos “primitivos”, ou para trabalhos sobre *danças africanas performativas a solo* de tipo etnográfico praticadas na Europa, que nada têm a ver com a realidade da *dança social de par* kizomba ensinada pelos nossos entrevistados. Não se deseja igualmente que haja equívocos entre a realidade que procuramos compreender melhor e a realidade de outros trabalhos sobre objetos bem díspares, por estes ficarem associados sob uma designação demasiado abrangente.

Oyebade na sua obra *Culture and Customs of Angola* (2007: 156), no ponto sobre a kizomba e a tarraxinha, faz uma descrição que tem em conta várias abordagens que detetamos em imersão nos discursos de vários atores. Para Oyebade, a kizomba e a tarraxinha são formas de dança similares, mais íntimas, sensuais e lentas que o semba. Como o semba, a kizomba é normalmente dançada com um par em leve abraço. Não havendo segundo o autor, consenso sobre as origens da kizomba. Para uns a origem é Angolana com a influência de outros países Lusófonos, já outros perspetivam a origem nas ilhas de Cabo-Verde. Autor que associa a kizomba à África Lusófona e a Portugal, em particular às comunidades imigrantes desta origem nos subúrbios de Lisboa, algo que vai no sentido do exposto pelo nosso entrevistado Gabriel, introdutor do ensino formal da prática em ofício no Algarve, referindo o entrevistado, que a *kizomba* terá sido “destilada” em Lisboa, a partir «dos indivíduos dos PALOPs ao fazerem as suas festas» numa mescla de várias influências musicais, como do *semba* (Angola) e do *funana* (Cabo-Verde), e da introdução de sonoridades de teclados e de um ritmo mais lento.

Hélio Santos e Guilherme Mendonça (2016) apontam no seu ensaio a dificuldade em encontrar fontes académicas específicas sobre a dança kizomba, notando

a falta de investigação sobre a mesma, não havendo estudos nem consenso sobre as origens da kizomba. Os autores detetam a existência de quatro hipóteses: a de ter origem angolana, a de ter origem cabo-verdiana; a de ter uma origem mista angolana e cabo-verdiana; e por fim uma origem mista angolana e antilhana.

Não iremos generalizar a kizomba como *dança africana*, preferindo-se perspetivar a dança kizomba como associável à África Lusófona e respetiva diáspora, emergindo fruto de várias influências.

Para procura de uma melhor compreensão da dança kizomba, das trajetórias e identidades dos nossos entrevistados e dos respetivos espaços em que trabalham, parece-nos pertinente a definição da *dança* já expressa neste trabalho de Hanna (1970: 19 e 20 *in* Apprill, 2005: 28). Já sob a tutela desta conceptualização de *dança*, consideraremos a kizomba como uma *dança de par enlaçada (ou fechada)*, sublinhando-se a dualidade homem/mulher (Badiou, 1993, *in* Apprill 2005: 70), num enlaçamento que coloca os bustos face a face, por vezes em contacto (Apprill, 2005) - julgando nós que no caso da kizomba este contacto pode ocorrer mais frequentemente do que em outras *danças de par* - devendo cada um aceitar o outro na sua esfera pessoal (Apprill, 2005). Predominantemente é uma prática social de dança em «improvisação a dois» (Warnod, 1922 *in* Apprill, 2005: 70), apesar de a sua popularização ter incrementado alguma vertente performativa desta dança. Enquanto prática de ensino, tendencialmente destina-se a públicos que não efetuaram a sua «aprendizagem por imersão» (Apprill: 2012: 184), públicos que não foram socializados nesta prática de dança. Ainda enquanto prática de ensino, entendemos que em geral destina-se a públicos consumidores de *danças “exóticas”* conforme abordámos no ponto anterior deste trabalho.

2.1.1.5. Dança e identidade

Enquanto prática e enquanto transmissão, as *danças de par* inscrevem-se numa historicidade onde se intercetam injunções morais, políticas e identitárias. O processo de estruturação das identidades individuais e/ou de grupo, funciona igualmente sobre o registo da nação (a valsa é francesa ou alemã?), da zona geográfica (as danças ditas «latinas»), e em termos de exotismo (o tango argentino, o samba brasileiro). O espaço de dança quer este seja na forma a par, de grupo ou de cena, é segundo Apprill (2005), um espaço privilegiado de encontro dos sexos mas também das comunidades. Como

prática social convida ao encontro corporal, ao diálogo, faz realçar as clivagens de classe, de cor de pele, e pode ser um dos suportes privilegiados de identidade de grupo, de cultura e do território (Dorier-Apprill, 2000 *in* Apprill, 2005: 10).

O espaço da dança como do encontro corporal é expresso pelo nosso entrevistado Eduardo:

E o toque do ser humano, é muito importante nesse aspeto. O toque. O tocar e o deixar-se tocar por outra pessoa. É isso que faz a diferença na dança. Estares a tocar numa pessoa que não conheces de lado nenhum. Ainda ontem dei um exemplo. Não há profissões porquê? Tu estás a dançar com uma senhora, se estás atento ao teu estrato social em relação ao estrato social da pessoa com quem vais dançar... se ela for cozinheira... tu... se calhar inconscientemente afastas-te dela. Se for se calhar uma modelo... se calhar tens vontade de te chegar mais junto dela. Se for uma médica. “É pá olha fixe!”, se calhar sem problemas nenhuns, aceitas. É interessante que, na dança, quando ninguém está cá preocupado com estratos sociais, todos têm que se juntar. E não há estratos sociais e aqui não há profissões que possam condicionar o facto de se deixar tocar e tocar.

Eduardo aponta-nos haverá não existência de estratos sociais, o que aparenta ir contra o escrito no trabalho dirigido por Dorier-Apprill (2000 *in* Apprill, 2005). Mas no nosso ver não necessariamente. Realmente parece-nos, na verdade, corresponder a um esbater de possíveis clivagens em certos contextos de aulas e de espaços da prática. Em geral as aulas decorrem sob a “batuta” dos professores com constantes trocas de pares, dos quais desconhecemos predominantemente as origens e profissões. Enquanto em imersão nos contextos de aulas, deparamo-nos com o ter de comandar/mandar na dança mulheres que na altura se desconhecem, mas que podem ter estatutos superiores aos homens. Por exemplo, a ignorância inicial, facilita o executar do comando masculino tanto à mulher que afinal era cabeleireira, como à mulher que afinal era militar da GNR, ou médica ou advogada. O conhecimento dos estatutos poderá realmente influenciar inicialmente. Julgamos que dentro de certos contextos, o dito pelo entrevistado, corresponde a um esbater de clivagens no interior de certos espaços de dança. Mas admitimos a hipótese de poder haver outras clivagens, como entre os que frequentam os espaços de aulas (aprendizagem sistematizada para públicos) e os não frequentadores (em aprendizagem por imersão em transmissão individual informal), podendo existir fatores económicos e sociais nessas clivagens.

Retornando à dança na sua referência ao terreno, ao país ou ao território, este é um facto que continua bastante presente (Apprill *et al.*, 2013: 124). Sendo-nos dado o exemplo das danças do País Basco, cujo uso deste termo implica uma atribuição exata a um território cultural ou administrativo. A designação territorial traça um percurso que

confere à dança um estatuto de marcador identitário, na medida que o território impregna a dança com a sua identidade.

A Relação das *danças tradicionais* com o «território» é complexa. A referência geográfica faz sempre parte das invocações, mas a circulação leva a natureza geográfica a ser mais difusa, devido à maior mobilidade dos dançarinos, ocorrendo frequentes viagens de professores (Apprill *et al.*, 2013: 125).

Não perspetivamos a dança *kizomba* como sendo uma *dança tradicional*, mas ocorre igualmente nesta prática de dança a invocação por uma diversidade de atores, da sua relação a um país ou países, a um território ou territórios em linha com o apontado por Apprill *et al.* (2013), invocando os atores a origem ou as interceções de origens, sublinhando uns a “tradição” e outros a “evolução”. Apesar de não haver um consenso sobre as origens da *kizomba*, conforme apontado por Oyebade (2007), Hélio e Mendonça (2016), e Soares (2015), os atores têm as suas próprias convicções e posicionamentos. Este não consenso não impede em nada as dinâmicas de estruturação da identidades individuais e/ou de grupo (Dorier-Apprill, 2000 *in* Apprill, 2005: 10), antes provavelmente complexificando-as.

Há um processo de produção de uma grelha identitária, que no caso do tango e «da» samba ocorre na primeira metade do séc. XX, ao se tornarem danças nacionais durante o peronismo e o Estado Novo de Getúlio Vargas, a partir dos anos trinta e quarenta, tornando-se então objeto de obsessões sobre a pureza e de tentativas de fixação na forma de tradições a respeitar (Dorier-Apprill & Apprill, 2000: 11 e 12). Julgamos que no caso da *kizomba* também existe uma complexa grelha identitária, que no nosso ver se expande e diversifica com a popularização da prática, surgindo novos interlocutores com outras identidades nacionais não associados à origem da prática, o que leva a posicionamentos, para já não estruturados, de tentativa de fixação desta prática de dança, segundo a “tradição”, a “essência”, em oposição à “criação”, à “evolução”.

Segundo Apprill *et al.* (2013: 125), há uma marcação identitária das *danças tradicionais* que executa várias funções, permitindo identificar e classificar as práticas, e construir um sentimento de apropriação por meio do conhecimento e do reconhecimento. Permite fazer a distinção entre danças do mesmo género, mas também entre os seus conteúdos simbólicos. Segundo este trabalho, são numerosos os pareceres de professores que apontam à «necessidade de nos interrogarmos sobre os meios em que se elaboraram estas danças. O interveniente deve perguntar-se em que sociedade nasce,

que função ela tem...», algo extremamente próximo do referido pelo nosso entrevistado Dário (posição “tradição” e origens), tendo uma posição oposta à do nosso entrevistado Eduardo (posição “evolução” e novos territórios), sendo que em geral os posicionamentos são mais complexos de determinar e não tão opostos como exemplos, mobilizando os atores por vezes tendencialmente elementos mais da “tradição”, ou elementos mais de “evolução”, mas em fronteiras não claras. Estes são mobilizados pelos atores entre uma multiplicidade conforme se identificam, que vai para lá da tensão “tradição” *versus* “evolução”, havendo também a forma de se apropriar e agregar pelo artista.

Nós europeus a tarraxa! A tarraxa é no sítio! Para eles não lhes faz confusão, mas a gente aqui quer fazer a mesma coisa... sem perceber o que está por trás, sem saber o comportamento, e o que as pessoas estão a pensar... É que nós pensamos totalmente diferente de um africano. Então, senão pensarmos da mesma maneira, se não pensarmos o que eles estão a pensar, não conseguimos dançar da mesma maneira. Não é? (...) Principalmente as danças que eu ensino, são danças culturais. Tem uma cultura por trás e então... temos de estudar um bocado disso, temos que estudar um bocado da cultura e transmitir isso às pessoas, para que realmente percebam o que é que se trata...

Dário

A Tarraxa, que para alguns atores pode ser considerada uma dança à parte da kizomba, mas tendencialmente, em particular entre praticantes não especialistas, é considerado um momento dentro da dança kizomba, ainda mais lento e mais no espaço pessoal. Uma proximidade e intimidade que pode criar «confusão» na perspetiva cultural europeia conforme aborda o nosso entrevistado Dário.

Segundo Oyebade (2007), a kizomba e a tarraxinha são formas de dança similares, mais íntimas, sensuais, e lentas que o semba.

O que realmente me despertou para a parte vá lá digamos... profissional, (...) da dança, foi a questão dos Congressos. Sem sobra de dúvida foi. O poder compartilhar um estilo que eu tenho vindo a acompanhar, desde que comecei a apreciar... foi o estilo francês, vá lá digamos... o método de dança francês... que a kizomba teve origem em Angola, desenvolveu-se em Portugal, mas atualmente a evolução na minha opinião e de muitos bailarinos está em França, não está cá.

Eduardo

No nosso ver nos terrenos observados há uma complexa malha de linhas identitárias que se entrecruzam, às quais não só a complexidade identitária é associável à dança específica, mas também como esta se cruza com as identidades dos atores, com

os seus trajetos, onde muitas vezes estes são influenciados por outras práticas de dança com outras origens identitárias, em fronteiras que não são perenes nem estanques, ocorrendo interceções de influências e declinações das práticas, por variabilidades geográficas, históricas e individuais das práticas conforme nos indica Guilcher (*in* Apprill *et al.*, 2013), acrescentando Apprill *et al.* (2013) variabilidades sociais e culturais.

Aos elementos identitários já referidos, acrescenta-se também os próprios espaços sociais da prática de dança.

À semelhança do carnaval sobre o qual Michel desenhóu os contornos de uma antropologia, o baile é «definível como um contexto ritual (...) ou seja um quadro propício para a encenação (mise en scene) da identidade» (Agier, 2000a in Apprill, 2005: 9). É também um evento cujos participantes estão conscientes do carácter ritual codificado. (Hess, 1989 in Apprill, 2005: 9) (...) Contrariamente ao carnaval, o baile não pode ser considerado como um acontecimento excecional, ele não é marcado por um carácter liminar, ele não tem nada a ver com o calendário cristão, ele também não é um fenómeno de massa contemporâneo.

No nosso ver, os espaços de baile não são um «acontecimento excecional», mas detêm alguma componente de oposição ao quotidiano, ilustrando-se por exemplo que durante o quotidiano laboral o *corpo* e o seu tocar não fará parte, em princípio, do comportamento expectável, passando a sê-lo na transposição em lazer para os espaços de baile.

É pela dança e pelo ambiente festivo que, num sentido amplo, as *danças de par* são lugar de definição e afirmação da identidade social. São sinal de pertença ao mundo da festa e da noite, de auto celebração, «perfumado pela transgressão», em que a dança é ao mesmo tempo fonte e vetor dessas encenações (Pinçon, Pinçon-Charlot, 1998 *in* Apprill, 2005: 10).

2.1.2. O ofício artístico

Procurámos entrar em contato com as conceptualizações existentes sobre as profissões, tendo-nos deparado com dificuldades em associar as perspetivas mais conhecidas com a realidade do nosso objeto de estudo. Esta dificuldade está associada ao facto de julgarmos que o exercício desta atividade, de momento, não se alicerça

numa formação com base numa cientificidade do saber, nem em associações profissionais reguladoras do exercício profissional (Santos, 2011).

Foi perante a dificuldade em associar a atividade de ensino da dança *kizomba* às perspetivas mais conhecidas sobre as profissões, que entrámos em contacto com o olhar de Freidson (1986 *in* Perreault, 1988), segundo o qual a análise das profissões artísticas escapa aos conceitos habituais da sociologia das profissões, da sociologia do trabalho e das ocupações. Nesse sentido, o autor propõe a noção de «trabalho de vocação» para a análise das profissões artísticas. O «trabalho de vocação» constitui, então, uma atividade criativa especificamente humana, cujo valor social não reside na produção de bens económicos, nem as motivações estratégicas individuais e coletivas estão alicerçadas na economia.

Freidson (1986) indica que de todas as profissões reconhecidas nas sociedades contemporâneas, as que estão ligadas às artes são as mais ambíguas, por constituírem um desafio redobrado para à análise teórica. No seu artigo *Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique* o autor apresenta uma tipificação das profissões a partir do sentido anglo-saxónico do termo, que é mais restrito do que nas línguas latinas (Rodrigues, 2012). Assim, segundo o autor, a primeira tipologia de profissão engloba todos aqueles que exercem as suas qualificações a troco de uma remuneração ao serviço de clientes, que detêm uma formação cujas competências são valorizadas no mercado, em que o seu trabalho de uma natureza aplicada, correspondendo a profissões que estão protegidas por títulos, em que diplomas atestam a detenção de competências para exercer essa atividade aplicada (Freidson, 1986: 435 e 437).

Uma segunda tipologia de profissão já será, menos fácil, associando-a àqueles que realizam disciplinas universitárias de letras e de ciências (Rosenberg, 1979 e Freidson, 1970 *in* Freidson, 1986), pela natureza de ser um trabalho de cariz não aplicado e, por não reportar diretamente a uma clientela profana (Hughes, 1971 *in* Freidson, 1986), os seus praticantes procuram resolver problemas intelectuais para os quais eles próprios contribuem em larga medida em os inventar, dirigindo-se principalmente a colegas de disciplina e em geral não tentam comunicar a públicos de não especialistas, nem responder à procura de um mercado de consumidores igualmente não especialistas, subvencionando a Universidade um tipo de trabalho que não tem um valor de mercado imediato (Freidson, 1986).

A detenção de diploma nesta segunda tipologia, atesta a competência para o estudo e para a investigação num campo específico, não seguindo os critérios

económicos usuais de outros ofícios. Estes profissionais podem ter investigações de elevado sucesso mas de remuneração modesta, não correspondendo a investigação na realidade a um meio de subsistência daqueles que a praticam. O seu estatuto e a sua subsistência económica são antes adquiridos através do ensino universitário. Ocorre neste contexto, duas práticas profissionais. Uma corresponde a um produto económico e cultural através do ensino, e a investigação apenas um produto de tipo cultural (Freidson, 1986).

À terceira tipologia profissional corresponde aos ofícios artísticos que, ao contrário da primeira e segunda tipologias, não detêm um estatuto protegido através de títulos, nem uma atividade de apoio seguro como no contexto académico, em que a atividade de investigação se alicerça na atividade de ensino. Os ofícios artísticos, têm uma relação singular com um mercado económico, que é composto por uma clientela de não especialistas dos quais depende a sua subsistência, numa procura que é complexa e instável (Freidson, 1986).

Freidson (1986) defende que nesta tipologia, a ausência de um sistema de títulos faz com que não seja possível exercer um controlo da entrada de candidatos no mercado, nem dos termos em que ocorre a concorrência no acesso às posições oferecidas nesse mesmo mercado.

Diz-nos o autor (Freidson, 1986: 439) que, no contexto dos EUA, as profissões artísticas se encontram num imbróglgio concetual. Os produtos oferecidos têm uma forte componente cultural, exigem competência, inspiração e formação extrema, num conjunto de critérios que justifica que sejam qualificados como profissões. Faltando, no entanto, uma organização formal, um sistema de títulos, uma proteção estatutária no mercado, o que faz com que não seja possível aplicar as metodologias habituais do estudo das profissões para circunscrever os ofícios artísticos assim como os seus membros.

Os espaços profissionais da arte, segundo Howard Becker (2009), parecem ser sempre «irregulares» devido ao facto de os artistas obterem o seu rendimento a partir de várias atividades, de diferentes empregadores ou através de atividades múltiplas de um mesmo empregador. É costume perspetivar a diversidade, a pluriatividade, como uma situação original em relação ao trabalho monoativo que é a figura de referência. No entanto, a monoatividade como «norma cultural», impôs-se na Europa Ocidental num pós-guerra de penúria de mão-de-obra, com a necessidade de fixar e fidelizar sobretudo os mais qualificados. As trajetórias profissionais irregulares passaram a ser

desqualificadas ou vistas como atípicas (Mouriaux, 2006 *in* Bureau & Shapiro, 2009). A monoatividade é a suposta regra e a diversificação de atividades a exceção. Mas, no domínio da vida cultural, é a pluriatividade ocupacional que, pelo senso comum define o artista (Bureau & Shapiro, 2009). No mundo da arte, a pluriatividade é a norma e a monoatividade a exceção, a raridade estatística (Bureau & Shapiro, 2009). Pluriatividade que é inerente às profissões artísticas como comportamento racional no sentido de reduzir os riscos do ofício (Menger, 2005 *in* Bureau & Shapiro, 2009) que é de carácter recreativo e improdutivo (Leveratto, 2000 *in* Bureau & Shapiro, 2009).

Todavia a pluriatividade concerne a diferentes setores de atividade, não se circunscrevendo ao mundo social da arte. Existindo no entanto, poucos trabalhos sobre a temática em ciências sociais, e os que existem abordam quase exclusivamente o mundo rural, focando-se nos trabalhadores sazonais e nas dificuldades em se viver de apenas uma produção agrícola (Mouriaux, 2006 *in* Becker, 2009).

2.1.3. Enquadramento conceptual e teórico da investigação

2.1.3.1. Definições não estabilizadas

Françoise Gerbeaux (1997 *in* Bureau & Shapiro, 2009: 19) propõe-nos a definição de pluriatividade como correspondendo à prática, por um individuo, de várias atividades ou empregos, exercidos de forma parcial ou simultânea, o que implica por vezes vários estatutos profissionais. Por sua vez Bureau e Shapiro (2009) e também Perrenoud (2009), associam à poliatividade o acumular de atividades em campos de atividade distintos e à pluriatividade o realizar várias atividades dentro de um mesmo campo de atividades. Segundo Becker (2009), a atividade será «pluri» quando o rendimento provém de pelo menos de dois conjuntos de tarefas designados de forma diferenciada.

No mundo da arte é a vulnerabilidade laboral que leva os artistas a recorrer frequentemente a estratégias para a manutenção da persecução das suas carreiras (Mitchell, 2003 *in* Conde, 2009), através da diversificação quer por poliatividade quer por pluriatividade, dando-nos como exemplo o mercado da dança.

Segundo Bureau e Shapiro (2009: pp. 20) nos ofícios artísticos há convenções que não estão estabilizadas, estando sujeitas a variações e à contestação. Os autores questionam como exemplo «se trabalhar como músico e como dançarino é ser-se pluriativo ou poliativo?». Se estamos a abordar campos restritos da música e da dança,

ou se antes de um domínio mais vasto como o da encenação, ou o do espetáculo, ou ainda de uma forma mais englobante, o da cultura?

2.1.3.2. Uma incursão por uma sociologia dos indivíduos: a divergência *habitus/hábitos*

Lahire em *O Homem Plural* (2003) aponta que as crianças nas nossas atuais formações sociais, encontram-se, crescentemente, perante circunstâncias heterogéneas, concorrentes, e até contraditórias, quanto aos princípios de socialização que desenvolvem. Tal ocorre em sentido oposto às «sociedades tradicionais demograficamente fracas, com forte interconhecimento, onde cada um pode exercer um controlo sobre o outro, onde a divisão do trabalho e a diferenciação das funções sociais (...) são pouco avançadas» (Lahire, 2003: 34).

Às «sociedades tradicionais» Durkheim associa uma relação com o mundo coerente e durável. Associação igualmente efetuada em relação às crianças educadas em «regime de internato», encontrando-se estas constantemente perante uma influência única e constante. Educação que é organizada de modo a produzir um «efeito profundo e duradouro» (Durkheim *in* Lahire, 2003: 30, 31 e 32).

Durkheim «utiliza a noção de *habitus* no sentido de uma relação com o mundo muito coerente e durável», quer para as «sociedades tradicionais» onde o grupo realiza «uma uniformidade intelectual e moral», quer para o «regime de internato», pois o grupo aí também se caracteriza pela sua uniformidade, mesmo encontrando-se o grupo encastrado dentro de uma sociedade de forte diferenciação (Durkheim *in* Lahire, 2003: 30 e 31).

Também Norbert Elias, Erwin Panofsky e Marcel Mauss já abordam a noção de *habitus* mas como um conceito secundário, mas é Bourdieu quem lhe vai dar um papel preponderante ao sistematizar este conceito como correspondendo a um conjunto «de disposições duráveis, geradoras de práticas e de representações, adquiridas no decurso da história individual» (Dortier, 2006: 248).

Assim, para Bourdieu o *habitus* remete para as «aprendizagens de modelos de conduta, dos modos de perceção e de pensamentos adquiridos durante a socialização». Corresponde à «interiorização das disposições e daí a «interiorização da exterioridade»». *Habitus*, que ao ser um sistema de disposições adquiridas, é capaz de «desencadear as práticas ou ações próprias de uma cultura» (Maia, 2002: 188 e 189).

Bourdieu, através do estudo de *habitus*, pretende sair das concepções deterministas da supremacia do social sobre o indivíduo, assim como da oposição entre sociedade e indivíduo. O estudo do *habitus* permite a compreensão de que «os modelos de comportamento são interiorizados pela educação» e também que estes modelos são reproduzidos pelos indivíduos (Maia, 2002: 188).

Bourdieu reatualizou a noção de *habitus* para a compreensão do funcionamento da sociedade tradicional *cabila*, mas segundo Lahire, Bourdieu edifica a teoria do *habitus* a partir de uma sociedade camponesa argelina pouco diferenciada, retendo depois esse modelo ao observar sociedades claramente diferenciadas, que produzem atores mais diferenciados não só entre si, mas também interiormente (Lahire, 2003: 33 e 34).

Afirma Lahire, que o *habitus* é um «fenómeno indiscutível da socialização individual», mas não tão homogêneo como abordado por Bourdieu, pois os indivíduos na atualidade em geral vivem em universos sociais heterogêneos, em que cada um é portador de *habitus* variados adquiridos em contextos diversificados, como da família, escola, meios de comunicação, etc. (Dortier, 2006: 249).

Lahire critica de forma construtiva a noção de *habitus* de Bourdieu, com o intuito de prolongar e aprofundar o conhecimento, visto que segundo aquele, muitos sociólogos agem como se a noção de disposição, de sistema de disposições, de transferibilidade das disposições e dos esquemas constituintes do *habitus*, fossem factos claramente ancorados em pesquisas empíricas. Lahire propõe que se façam comparações sistemáticas das disposições sociais perante diversos contextos da ação, com o objetivo científico de apreensão dos graus de «homogeneidade ou de heterogeneidade detidas pelos atores individuais em função de seu percurso biográfico e de suas experiências socializantes», assim como «analisar (...) a articulação das disposições e dos contextos de sua implantação/apagamento» (Lahire, 2002: 46).

Outra crítica também apontada por Lahire, refere-se ao conceito de *habitus* de Bourdieu definido como específico a campos, não abarcando as experiências dos atores, como as que ocorrem *fora-de-campo*. Para Lahire, o *habitus* resulta de uma multiplicidade de situações sociais nas quais os atores se encontram em simultâneo (Cruz, 2012: 34).

Para Lahire os hábitos corporais, ao serem constituídos e interiorizados deixam de estar no campo consciente como ocorre por exemplo com o ato de conduzir, mas que perante um imprevisto, leva a um desencadear de hábitos reflexivos que levam a ajustes

e correções, sendo que, para Lahire, é raro que a consciência e a reflexão estejam completamente ausentes, rompendo assim com a dicotomia entre o hábito/rotina e a consciência (Cruz, 2012: 34 e 35).

Será dever da sociologia, à escala individual, preencher a lacuna deixada pelas teorias da socialização onde está incluída a teoria do *habitus*, pois estas evocam «a interiorização da exterioridade» sem nunca dar corpo a esta evocação através da descrição historiográfica (Berstein *in* Lahire, 2005: 20). A teoria do *habitus* constata as desigualdades e o como estas desigualdades se reproduzem, podendo ser um exemplo o contexto escolar, mas a teoria negligencia «o que é que se reproduz» (Lahire, 2005: 20).

Algumas investigações da sociologia da educação permitem verificar que os inquiridos ao descreverem as suas práticas, não demonstram ter uma mesma «relação com os seus múltiplos hábitos incorporados», permitindo em estudos empíricos precisar a forma como diferentes hábitos incorporados são vividos e atualizados pelos indivíduos (Lahire, 2005: 20).

Jean-Claude Kaufmann (2003: 146) refere a análise do *habitus* em Bourdieu efetuada por Lahire assim como por Corcuff, em que as críticas de ambos se centraram no carácter homogéneo e generalizador do conceito, que se revela «mal adaptado para explicar a dinâmica individual, nomeadamente o carácter móvel, aberto e plural».

Segundo Kaufmann (2003: 147), não existe uma teoria do *habitus* de Bourdieu mas antes duas teorias, «tão diferentes entre si como estão intimamente misturadas». Em que paradoxalmente, os aspetos mais criticáveis do conceito, podem transformar-se em instrumentos de análise da individualização. O autor aponta igualmente que «qualquer conceito é um instrumento vivo» que convém «não o mumificar numa fixidez eterna», não efetuando uma crítica a Bourdieu por não ter mantido a definição de *habitus* nos seus 40 anos de trabalho.

A primeira teoria do *habitus* segundo Kaufmann (2003: 149) «baseia-se na ideia do modelo forte e totalizante», em que segundo o mesmo, Bourdieu «leva à letra a definição do *habitus* como «fórmula geradora» das práticas» (2003: 150), como «sistema de esquemas capaz de orientar as práticas» (1980: 438 *in* Kaufmann, 150). Tudo estará na fórmula, num «modelo teórico, circular e totalizante» (2003: 152). Nesta teoria 1, «não são os elementos que originam o movimento de conjunto, mas a fórmula geradora que regula o conjunto do movimento» (2003: 156). «As estratégias são o produto do *habitus*», visto que enquanto «produto das estruturas que tende para reproduzir (...), este *habitus* encerra o princípio das soluções» (Bourdieu, 1972a: 1124

in Kaufmann, 2003: 156). «Na teoria 1, o *habitus* está, efetivamente, por todo o lado e em parte nenhuma» (Kaufmann, 2003: 158).

A teoria 1 do *habitus* percebida por Kaufmann estará relacionada com o estudo efetuado por Bourdieu da sociedade cabila enquanto jovem etnólogo, segundo o qual a ««virtude sintética e sinóptica» permite evidenciar a coerência do sistema» (2003: 148). Antes do conceito de *habitus* se ter generalizado, Bourdieu inscrevia-o dentro do «âmbito restrito da tradição cabila enfrentada com a modernidade» (2003: 162). Apesar das dificuldades da sua aplicação sobretudo às sociedades contemporâneas, Bourdieu não se afasta dela.

Por sua vez na teoria 2, «o *habitus* que já só é o produto da estrutura» (Kaufmann, 2003: 154): «Através dele, a estrutura de que é o produto que governa a prática» (Bourdieu: 92 in Kaufmann, 2003: 154). «O polo social (instituições, mecanismos estruturais, universos sociais baseados em regularidades observáveis, estruturas sociais) determina os *habitus*, que eles mesmos determinam as práticas». Teoria 2 (versão regularidades objectivas), que ao invés da teoria 1, se desenvolve a partir de investigações sobre a sociedade ocidental contemporânea (Kaufmann, 2003: 161). Na teoria 2 os *habitus* são incorporados pelos indivíduos em camadas sucessivas vindas de «cima», dando o autor o exemplo do «*habitus* primário» e do «*habitus* secundário» (Bourdieu, Passeron, 1970: in Kaufmann, 2003: 154). A circularidade da teoria 1 dá lugar segundo Kaufmann a uma «linearidade descendente em direcção aos corpos e aos indivíduos. O *habitus* tem uma origem e está em cima, nas regularidades objectivas, nos campos, nas instituições» Kaufmann, 2003: 158). Sendo que Kaufmann é da opinião de que Bourdieu discordaria desta sua exposição do seu pensamento.

Para Kaufmann, segundo uma vertente da teoria 2, as estratégias serão definidas «no encontro entre o *habitus* e uma conjuntura particular do campo» (Bourdieu, 1992: 104 in Kaufmann, 2003: 156). As estratégias dependem do posicionamento no campo e da «percepção» que os agentes têm desse mesmo campo (Bourdieu, 1992: 78 in Kaufmann, 2003: 156).

O conceito de campo ganha cada vez mais lugar e importância no pensamento de Bourdieu, sem que o mesmo abandone o conceito de *habitus*, ao que Kaufmann (2003: 156) acrescenta:

Para Pierre Bourdieu, trata-se de um enriquecimento e o alvo é precisado, no centro de uma ampla perspectiva teórica: «o objecto próprio das ciências sociais» é a «dupla relação obscura entre os habitus (...) e os campos» (Bourdieu, 1992, p. 102). O sonho de uma síntese entre os diferentes modelos parece concretizar-se. Ora, não

há verdadeira síntese e pôr em relações campos e habitus confirma, pelo contrário (e permite clarificar), a presença de vários modelos teóricos falsamente compatíveis. Pois há concorrência directa (e não complementaridade) entre os dois conceitos de habitus e de campo, jogo de soma nula: a focalização sobre um diminui a operacionalidade do outro, e inversamente. Cada um deles é a peça mestra de uma das duas teorias (o habitus para a teoria 1, os campos para a teoria 2). Porém, se podem ser postos em relação (que, contudo, permanece «obscura»), é sempre em detrimento um do outro: a fórmula geradora atenua-se e é marginalizada pela dinâmica dos campos, a dinâmica dos campos é sempre estreitamente controlada e esmagada pela fórmula geradora.

Na teoria 1 «o *habitus*-fórmula geradora determinava o social, incluindo as estratégias» Kaufmann, 2003: 157). Já na teoria 2 «o campo estrutura o *habitus*» (Bourdieu, 1992: 102 in Kaufmann, 2003: 157), em que o campo é espaço de movimentos e de conflito, podendo os *habitus* mostrar-se «divididos, e até despedaçados» (*idem*).

Segundo a perspectiva do *habitus*-fórmula geradora o «indivíduo não passa de um agente passivamente agido», ou o indivíduo passa a ser atuante perante fracionamentos dos *habitus* pelas movimentações do campo. «Quer seja na teoria 1 ou na teoria 2 (ou na mistura das duas), o *habitus* não permite explicar a dinâmica individual» (Kaufmann, 2003: 157).

No nosso ver julgamos observar nos espaços de aulas de dança, literalmente, a incorporação de esquemas por parte dos indivíduos dos movimentos de dança. Movimentações que são difíceis de efetuar em simultâneo por um novo aluno, no ouvir música, no ouvir os comandos do professor(a), no dar comando físico à parceira. Mas ao se interiorizarem aos poucos alguns dos hábitos corporais, como que se liberta a mente, aumentando a capacidade de efetivar atos em simultâneo e interiorizações. No entanto, apesar de nos fazer sentido a(s) perspectiva(s) de Bourdieu sobre o *habitus*, temos claras dificuldades em aplicar ao nosso objeto e ao terreno(s) que observamos, no qual tendencialmente os entrevistados entram tardiamente na prática de dança, mais pela forma não programada do que pela pressão por «socialização primária» ou «secundária». Não nos parece compreensível o nosso objeto através de um «*habitus*-fórmula geradora determinante do social, incluindo as estratégias» (Kaufmann, 2003: 157), nem nos parece ser possível delimitar num campo um ofício que não é estruturado/regulamentado. No nosso objeto o espaço parece-nos mais dinâmico do que o associável a um campo que relacionamos a um espaço delimitado, havendo antes uma multiplicidade de formas de construção do ofício, que ao não estar

estruturado/regulamentado, não nos parece levar a ocorrer lutas no sentido de ascensão numa «carreira», existindo no nosso ver uma pluralidade de espaços dinâmicos e não delimitados, que procura ajustar-se a um mercado instável, no qual existem o que achamos serem tensões relativas à legitimidade no acesso a esse mercado. O aumento do mercado para uma prática não regulamentada e do número de atores que procuram exercer atividade tendo este mercado como alvo, leva ao aumento no nosso ver das questões de legitimidade, muitas vezes relacionadas com as identidades associáveis à prática e aos atores, ou de como os atores mobilizam a prática em relação à sua origem e de como esta é percebida ou não como uma forma “verdadeira”, “autêntica” da prática.

Desta forma não descartamos a perspectiva de *habitus*, antes procurando a compreensão das críticas construtivas efetuadas por autores já referidos, procurando-se encontrar o olhar teórico que mais nos parece se ajustar ao nosso objeto.

Bourdieu defendeu a ideia dos «conceitos abertos» (1992, 71 *in* Kaufmann, 2003: 157), ao que Kaufmann (2003: 157 e 158) retomará como «conceitos flutuantes», em que segundo o mesmo «o importante é a aplicação empírica e heurística de ferramentas conceituais relacionalmente integradas dentro de um conjunto teórico mais amplo». Após 40 anos, no seu ver, o *habitus* ainda não será um conceito estabilizado.

Para Kaufmann (2003: 164 e 165), contrariamente à teoria 1 como «modelo de integração holística», as sociedades modernas têm como característica uma crescente polarização dos modos de «sedimentação dos esquemas de pensamento e de acção», perdendo a teoria 1 (*habitus*-fórmula geradora) o lugar hegemónico central, para a teoria 2, no pólo social, em que os *habitus* são fracionados em regularidades objetivas e animados pela dinâmica dos campos. Mas para Kaufmann do pólo individual, «emerge um modo de estruturação específica, que nem a teoria 1 nem a teoria 2 explicam» (2003: 165).

Kaufmann acha pertinente a sua divergência de conceptualização *habitus*-hábitos. Segundo este autor é possível demonstrar que o hábito é um conceito que se presta «melhor a investigações empíricas e que permite explicar a multiplicidade e a dinâmica das disposições» (Kaufmann, 1997 *in* Kaufmann 2003: 165), enquanto o *habitus* é um conceito que «permanece abstrato e unificador» (Corcuff, 1999^a *in* Kaufmann 2003: 165).

Nesta perspectiva, «no pólo individual, a dinâmica dos hábitos é (associada à reflexividade) o verdadeiro motor da individualização» (Kaufmann 2003: 165). Numa divergência (*habitus*-hábitos) e num emergir do indivíduo que se produziu historicamente de forma progressiva. Kaufmann parte da hipótese de que não é o indivíduo que provoca a divergência, mas antes que é a divergência que está na origem do indivíduo. Segundo o autor, observações na atualidade permitem demonstrar que «a não coincidência entre esquemas incorporados e esquemas de socialização fabrica individualidade» (Kaufmann 2003: 166).

O *habitus* difrata-se em múltiplos subuniversos perdendo a centralidade segundo Kaufmann (2003: 167). Numa dispersão que no entanto não leva a um caos social, visto que emerge um «novo eixo de reorganização holística». Especificando melhor o autor, segundo uma infinidade de novos eixos, os indivíduos. Indivíduos que estão perante a mesma obrigação de construir a totalidade no seu nível, «sob a forma de uma identidade coerente». Podendo ser abandonada a perspectiva social-holística, «em proveito dos micro-tudo individuais».

No modelo social-holístico, o habitus incorporado é uma simples aplicação da fórmula geradora. A medida que o indivíduo é produzido como novo centro de fabricação da coerência, as disposições transformam-se em instrumentos desta fabricação. Estruturas socialmente estruturadas que estruturam o indivíduo, passam então a ser, igualmente, estruturas individualmente reestruturadas que estruturam o indivíduo e o social. Não apenas os dois polos de fixação se separam, mas as modalidades de memorização e de reativação dos esquemas tornam-se igualmente diferentes (à estabilidade do habitus opõe-se, por exemplo, o movimento permanente dos hábitos): habitus e hábitos divergem. (Kaufmann 2003: 167).

Para Kaufmann, no pólo individual encontra-se a constituição de esquemas mais abertos que se encontram sob a necessidade de se recombinarem na formação de uma identidade coerente, em que a divergência acentua a reflexividade, que pelo seu lado leva a um aumento da diferença em relação ao *habitus* fixado no pólo social. Segundo o autor, «reflexividade e divergência *habitus*-hábitos alimentam-se mutuamente», constituindo uma ligação dialética, em favor da individualização (2003: 168). O conceito de *habitus* ter-se-á especializado nos esquemas comutatórios mais gerais fixados no pólo social, privilegiando o *ethos* em detrimento da *hexis*. Tendo-se defrontado o autor com a necessidade de reformulação conceptual no que respeita aos «esquemas incorporados no pólo individual» (Kaufmann, 2003: 170).

Quer o *habitus* quer o hábitos, podem ser integrados na categoria geral «dos esquemas que registam a memória social infraconsciente» (Kaufmann, 2003: 171). Mas segundo Kaufmann, os hábitos, tendo a fixação num pólo individual, podem desta forma ser mais especificamente «definidos como esquemas operatórios incorporados». O hábito é uma designação herdeira de um passado intelectual que não deve ser esquecido. Julgando o autor que a mesma é uma designação simples e de melhor adaptação, mas comportando o risco de confusão com o termo em senso comum.

Para evitar a confusão convém definir a diferença entre o conceito de hábito e o hábito do senso comum. Para Kaufmann (2003: 171 e 172) o hábito em senso comum pode-se definir em três pontos, sendo o primeiro o de se inscrever «dentro de uma categoria de gestos particular e minoritária», em que todos temos hábitos que não regulam a ação, em segundo «estes gestos caracterizam-se pela repetitividade», por fim terceiro, tem uma conotação negativa. O hábito é percecionado como pequeno gesto sem interesse. Por sua vez Kaufmann (2003: 172) define o conceito hábito em três pontos quase em oposição. Primeiro, «não integra uma categoria particular dos esquemas de acção, esclarecendo que se pode interiorizar em maior ou menor grau, em que o «hábito feito corpo é uma espécie de modelo a atingir para libertar a acção». Numa definição que é aberta, «os hábitos não passam do conjunto dos esquemas incorporados que regulam a acção. O homem não tem hábitos, é feito de hábitos, é quase só feito de hábitos no que diz respeito à regulação da acção».

Uma das características que distingue o hábitos do *habitus* segundo Kaufmann (2003: 172), é que o primeiro ao contrário do segundo também regista o novo, não contendo apenas a reprodução do antigo, mas abrangendo também a «dinâmica aberta e o confronto com a reflexividade», desenvolvendo «uma dupla função de conservação do passado (tal como o *habitus*) e de reformulação activa no presente (diferentemente do *habitus*)».

O conceito de hábitos não se distingue totalmente da repetitividade mas não se reduz a esta. Dizendo o autor:

A repetitividade do hábito-conceito é um elemento técnico preciso com muito poucas relações com a repetitividade do senso comum, que tem essencialmente uma conotação ética e pejorativa e que incide mais sobre a organização geral da existência (ter o hábito de passar as férias no mesmo sítio) do que sobre a estrita regulação da acção.

Kaufmann mobiliza Leroi-Gourhan (1965: 29 in Kaufmann 2003: 173) que nos diz que não haverá possibilidade de se imaginar «nem um comportamento operatório

que exigiria uma constante lucidez, nem um comportamento totalmente condicionado que nunca o faria intervir». Que o jogo ocorre segundo o autor no entremédio, «pela articulação de segmentos que se situam a diferentes níveis de incorporação» (Kaufmann 2003: 173), utilizando Leroi-Gourhan a terminologia de «cadeias operatórias» como forma de descrição deste mecanismo.

O visualizar como uma cadeia e como encadeamentos, permite que se rompa com uma «representação substancialista do hábito: os esquemas interiorizados são multiformes e utilizados de maneira dinâmica como instrumentos para construir a acção» (Kaufmann 2003: 174). Na sucessão de cadeias, está a cargo do sujeito os ajustamentos, em estreita mistura com a determinação em séries maquinais. «o indivíduo realiza opções a partir de elementos que o determinam».

Quando ocorrem «circunstâncias imprevistas na sucessão das sequências», a cadeia como imagem torna-se insuficiente, emergindo a «consciência lúcida», «muitas vezes contra sua vontade». A reflexividade mais forte não surge nos ajustamentos habituais, mas antes perante situações de rutura de diferentes ordens, numa rutura que por sua vez tanto poderá levar à construção de um novo encadeamento, «como introduzir numa interacção aberta ou numa reflexão durável» (Kaufmann 2003: 174).

Segundo Kaufmann (2003: 174 e 175), os elos da cadeia não são perfeitos nem de estrutura totalmente fechada, nem estáticos. O hábito é dinâmico, maleável e não cessa de se transformar. Os elos da cadeia abrem-se e fecham-se à consciência. «O encerramento reforça a incorporação e aumenta igualmente a capacidade de acção: o corpo é imediatamente posto em movimento pelo esquema, sem intervenção do pensamento.»

Ocorrendo uma dissonância entre o pensamento e o esquema incorporado, ocorre uma tradução física imediata, tornando-se o corpo pesado, rebelde, travando a capacidade de acção. Mobilizando Kaufmann (2003: 175 e 176) a sua obra *Le Coeur* ilustra que o tédio resulta do conflito entre esquemas de acção e o cognitivo, ocorrendo um «desdobramento identitário que faz divergir o «corpo» e o «espírito»». Quanto mais se instala um esquema alternativo nos pensamentos, ou este já se começa a incorporar mesmo que marginalmente, mais diminuiu a capacidade de acção, incrementando o tédio e a reflexividade.

A perda da regulação pelos hábitos e a «omnipresença obsessiva da reflexividade» provocam o caos, dizendo Kaufmann (2003: 176) que o processo

reflexivo é desencadeado pelas contradições internas ao social, que pode ocorrer através de socializações contraditórias que não permitem unificar a identidade.

Para Kaufmann (2003: 176 e 177) a primeira origem da reflexividade emergente do conflito entre esquemas são as contradições do social. Para o autor não é o indivíduo que por si desenvolve a reflexividade com o intuito de alterar o curso da ação, mas antes as contradições sociais que levam a conflitos dos esquemas provocando a reflexividade do indivíduo e desta forma a iniciativa do sujeito.

Com efeito, o indivíduo é reforçado na sua autonomia pela reflexividade de origem social. Visto que, se o seu pensamento lhe não pertence como sua propriedade e não vem apenas da sua iniciativa, isso de modo nenhum significa que a reflexividade pessoal seja passiva, secundária, que não tenha importância. Se se inscreve dentro de um encadeamento que tem por origem o social e não o indivíduo, quando este dele se apodera, a reformulação no presente pode dominar a determinação pelo passado incorporado (Kaufmann 2003: 177).

A reflexividade não é «constante, clara e total» (Kaufmann 2003: 177), mas antes emergindo por bocados, muitas vezes de forma enevoadada, em diversas modalidades e mutáveis. No entanto para o autor o pouco pode muito. O pensamento contra os esquemas incorporados em oposição aos hábitos para Kaufmann não é possível, mas sendo possível opções nos conflitos entre esquemas, reformulando disposições para condutas futuras.

A confrontação não é entre «um pensamento onipotente e um corpo-instrumento que só teria que obedecer, mas dois saberes concorrentes, estruturados de maneira diferente» (Kaufmann 2003: 178). Não é raro segundo Kaufmann, que o hábito efetue uma forte resistência, tendo este a seu favor «a força conservadora que lhe vem da memória histórica que incorpora no mais profundo do indivíduo». Por sua vez a reflexividade tem a seu favor a mobilidade e a iniciativa (esquema alternativo), mas devendo apoiar-se em contexto favorável, encontrando falhas que permitam a formação de um novo esquema, que por sua vez o indivíduo procurará incorporar de forma a «libertar a ação e baixar a pressão mental» (Kaufmann 2003: 178).

Contra o habitus homogêneo, a contradição está no centro da definição do hábito: não é exagerado dizer que só há hábitos contraditórios. Com efeito, nos casos bastante raros em que a incorporação parece perfeita, a hipótese de um esquema alternativo pode, apesar de tudo, emergir a qualquer instante. A cadeia operatória mais estritamente determinada não se desenrola dentro de um vazio mental: o pensamento acompanha (muito livremente) a ação (Kaufmann 2003: 178).

Quanto maior é a dissonância entre esquemas no indivíduo, mais este tem de entrar em trabalho sobre ele mesmo, no sentido de se tentar reunificar, «baixar a pressão mental e voltar a pôr o corpo em movimento fluido» (Kaufmann 2003: 178).

Para Norbert Elias (1994) o indivíduo contém em si a sociedade da sua época, sendo específicas do indivíduo as modalidades de interiorização que são constituintes da sua personalidade. Ao que Kaufmann (2003: 179) acrescenta que todos os dias interiorizamos uma diversidade de esquemas, dos quais «nem todos têm vocação para se tomarem operatórios e ainda menos para serem incorporados», não ficando a maioria dos esquemas ativados nem sequer ao nível da representação. Ficarão segundo o autor como «estruturas adormecidas», frequentemente de curta ou até efémera duração, sem chegar a se traduzir em ação. Da multiplicidade que em geral se apaga, é retido o que se precisa e apoia o esquema em construção.

Em determinada etapa da elaboração o esboço de esquema transforma-se em «grelha de leitura e de registo» (Kaufmann 2003: 179 e 180). Quando o esquema é interiorizado, nada ou pouco chega à «consciência clara».

Kaufmann (2003: 177) dá o exemplo na sua obra *Le Coeur* sobre Constante e o hábito de passar a ferro os panos de loiça, que se mostra resistente, num longo combate em que vence parcialmente o velho esquema incorporado, ao deixar de passar alguns dos panos. «A interiorização de um novo esquema abre um conflito com os hábitos outrora incorporados» (Kaufmann 2003: 180). Já a perturbação acentuada do quotidiano como através da mudança de residência, ou por uma rutura biográfica dando o autor o exemplo do divórcio, facilitam a reformulação dos hábitos.

Jean-Claude Kaufmann (2003: 180 e 181) diferencia interiorização da incorporação, em que corresponde a «processo longo e incerto», em que indivíduo hesita, fala com amigos, reflete, podendo nunca chegar a atingir a incorporação. Estado de interiorização que pode desaparecer da memória ou permanecer de forma durável, sem a incorporação, gerando segundo o autor uma dissonância de esquema que leva a dificuldade na ação. Dificuldade da interiorização é o de ser demasiado consciente, estando o esquema numa primeira etapa ainda frágil e sujeito a dúvidas e questionamento. O indivíduo ao fracassar na sua tentativa de incorporação, pode levar a este apagar a interiorização.

Com efeito, a incorporação marca o fim de todo este trabalho intelectual; o novo saber é registado na memória escondida como quadro inquestionável da acção futura. O momento mais agradável sendo, sem dúvida, o da fase final da incorporação, exactamente antes de ser inteiramente realizada, O corpo foi treinado

no novo exercício e tornou-se obediente, basta lançá-lo no movimento por uma ordem breve, uma desconfiança de esforço sobre si. Esta ligeira incompletude deixando apenas o que é preciso de consciência para poder admirar a força interior do eu. E para ter a ilusão de que a vontade comanda tudo. (Kaufmann 2003: 181).

As disposições que orientam as lógicas individuais de ação têm a característica de serem de «multiplicidade contraditória» (Kaufmann, 2003: 182), em dinâmica e confronto com a reflexividade. A multiplicidade faz segundo Corcuff (1999) com que a perspectiva do *habitus* singular e homogêneo seja inadaptado para a explicar o ator, que é fundamentalmente plural.

Para Kaufmann (2003: 182) Lahire aborda primeiro as «clivagens do eu», evidenciando as «lógicas identitárias dissonantes», tal como nos *trânsfugas* que se deslocalizam de espaço social, o indivíduo tem vários princípios de unidade e não um único. Em segundo lugar, a «pluralidade dos contextos sociais e dos repertórios de hábitos» (Lahire, 1998: 35 *in* Kaufmann, 2003: 183). O ator participa em contextos diversos de interação e de socialização, que acionam uma determinada faceta da personalidade do indivíduo, em que este «continua a ser ele mesmo, simultaneamente sendo diferente». Mas segundo o autor Lahire não aparenta explicar todas as formas de pluralidade (Kaufmann, 2003: 182).

Por sua vez Lahire (1998 *in* Kaufmann, 2003: 183 e 184) critica o «fraccionamento infinito» efetuado por Kaufmann que significaria que haveria uma «pulverização» de identidades, ao que o Kaufmann contrapõe que «o fraccionamento infinito dos esquemas não significa, de modo algum, que a identidade se divida», pois para o último «o indivíduo trabalha continuamente para a sua unidade» (*idem*, 2003: 184), numa construção unitária que não é uma «ilusão biográfica»;

com efeito, o indivíduo deve conseguir forjá-la com um máximo de elementos credíveis tirados da sua história. Em seguida, deve transformar esta representação em grelha de percepção dos novos esquemas e de interiorização daqueles que tiverem sido seleccionados. Finalmente deve, a partir da versão mais recente que inclui os últimos esquemas interiorizados, trabalhar para a reformulação de toda a sua arquitectura interior.

Os esquemas incorporados não desaparecem com facilidade, mesmo quando um hábito deixa de operar a ação, em geral fica armazenado de forma adormecida na memória, podendo ser reativado. Segundo Kaufmann (2003: 184 e 185), «a grelha de percepção e de registo dos esquemas não pára de se transformar. Num primeiro registo de pluralidade, pela variação de lógicas identitárias que «comanda a unificação a cada

instante», e num segundo registo de pluralidade, pelos contextos, «que comanda a unificação a cada instante», devido à interiorização contínua de novos esquemas. Para o autor há um paradoxo, que é o de o indivíduo ao fabricar a sua unidade ele próprio produz a pluralidade interiorizada. «Unidade e pluralidade não se opõem de acordo com o princípio dos vasos comunicantes, são as duas faces de um único processo contraditório» (Kaufmann (2003: 185).

Segundo Kaufmann (2003: 185) «o hábito é intrinsecamente contraditório». Porque há mutabilidade na grelha, o trabalho de unificação gera a heterogeneidade no stock interiorizado. Ao mesmo tempo o homem é um «processo aberto em reformulação contínua e uma memória de salvaguarda extraordinariamente pesada e longa, sedimentada no infraconsciente». Não será possível definir a mudança e a permanência como entidades separadas, e ainda menos contabilizá-las. O homem é plural («há nele quase toda a sociedade da sua época») e marcado por uma irreduzível singularidade, pela particular arquitetura de esquemas interiorizados e incorporados (de forma mais restrita) resultado da sua história. Para Kaufmann há um «património de hábitos» que é de nossa pertença pessoal.

A expressão evoca o património genético; há muito mais do que uma analogia. Com efeito, temos um património de hábitos, tal como temos um património genético: é um marcador da identidade. E claro que os dois não são assimiláveis. O primeiro é-nos dado pela natureza; ao passo que o segundo é social e que participamos na sua construção durante toda a nossa história. Porém, em inúmeras ocasiões, o hábito revela (pela lentidão e o peso da sua memória implícita) a característica de «segunda natureza», que marca os indivíduos no mais profundo do seu ser (Kaufmann, 2003: 184).

Para Bourdieu (*in* Kaufmann 187 e 188) «o *habitus* determina, simultaneamente, uma ordem de significação e um âmbito da prática», correspondendo ao conceito de hábito semelhante definição. «É um saber incorporado, um esquema de significação e de percepção, cuja originalidade é continuar dissimulado enquanto se mantiver a incorporação: o corpo obedece sem sequer precisar de um acompanhamento cognitivo». Ao enfraquecer a incorporação, emerge o pensamento que apaga o «infraconsciente quando a acção é mais operatória, o hábito é, (...) ao mesmo tempo, um esquema de pensamento e de acção.»

Bernard Lahire (2003) ao contrário da utilização comum em ciências sociais, coloca em oposição por um lado o «hábito» ou «rotina», à «reflexividade» ou «consciência». Fala em «hábitos corporais, gestuais, sensório-motores, etc., e de hábitos

reflexivos, deliberativos, racionais ou calculistas. A segunda espécie de hábitos nem por isso deixa de ser construída socialmente na repetição e no treino formais ou informais. Estando Kaufmann (2003) de acordo com Lahire sobre as atividades mentais deverem ser categorizadas e sobre as componentes não reflexivas terem vários traços semelhantes aos hábitos. No entanto, Kaufmann não segue o mesmo grau de generalização que Lahire, afastando o conceito hábito a uma redução do termo ao senso comum, não correspondendo os hábitos a tipos de gestos, mas baseando a ação. Para Kaufmann (2003) «hábitos e esquemas operatórios incorporados são uma e única coisa», admitindo o autor ter tendência para igualmente incluir (com alguma hesitação segundo o mesmo) os esquemas interiorizados, visto serem «preparatórios da estruturação da acção». Mas o hábito operatório eficaz, segundo o autor, é o hábito incorporado.

Kaufmann (2003: 189) acaba por definir o hábito como «esquemas operatórios que tendem para a incorporação, este sentido amplo permitindo incluir os esquemas interiorizados ainda não incorporados». Hábitos que em parte correspondem ao trabalho continuado de incorporação, situando-se na reflexividade, mas que só adquirem todo seu potencial de força ao «desaparecerem do pensamento consciente e se registam na memória implícita».

Em Le Coeur, tentei exprimir esta ideia pela fórmula metafórica de «dança com os objectos», que foi criticada por imprecisão (Warnier, 1999). Um pouco à maneira de Bachelard, eu tentava dizer pela imagem poética o que o conceito ainda não conseguia enquadrar. A «dança» conseguida não é uma estética, mas um movimento fluido, que não prende, sobe muito pouco à consciência; encadeamentos que se desenvolvem sem esforço mental como se fossem verdadeiros elos profundamente incorporados. A pesquisa revela que o indivíduo tem uma consciência difusa de conseguir ou não esta construção infraconsciente da fluidez dos gestos. O que, conforme os casos, lhe dá uma sensação de prazer ou de irritação (Kaufmann, 2003: 190)

Jean-Claude Kaufmann (2003: 203 e 204) inscreve-se «numa sociologia de tipo dialéctico, baseada na análise dinâmica dos contrários». Modelo dialético que na perspectiva clássica está assente «na oposição de pares de contrários». Já Georges Guille-Escuret (*in* Kaufmann, 2003) efetua a proposta do triângulo dialético em vez do par, desmultiplicando os encadeamentos entre processos. Triângulo dialético que Kaufmann procurou mobilizar, mas tendo encontrado dificuldades em encaixar tudo nos três vértices. Não encontrou problemas em relação ao vértice dos quadros de socialização e o do património individual de hábitos. No entanto encontrou no vértice terceiro da

reflexividade, pois requeria que o autor juntasse a reflexividade individual com a reflexividade social. Por um lado esta junção permitia que a reflexividade individual não fosse demasiado sentida como sendo pertença do individuo, mas por outro lado, «apagava a especificidade do mundo interior que, apesar de não ser isolável do social, constitui um factor decisivo da individualização». Desta forma o autor optou pela transformação do triângulo num quadrado.

Aos quatro vértices do quadrado dialético, Kaufmann (2003: 204) irá designar como pólos, que se opõem numa relação de «seis pares de contrários», que lhe parecem resumir as «interdependências de processos constitutivos do indivíduo».

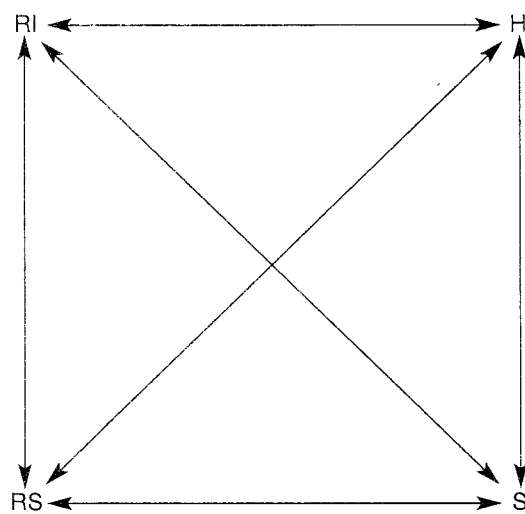


Figura 1: Quadrado dialético (Kaufmann, 2003)

RI representa a reflexividade individual.

H representa o património individual de hábitos.

RS representa a reflexividade social.

S representa os quadros de socialização.

Kaufmann (2003: 204) disponibiliza na sua obra uma esquematização do quadrado dialético, mas fazendo-o sob reserva porque as esquematizações «são demasiado falantes», não sendo possível a redução da complexidade do real a uma «simplicidade enganadora», que por vezes leva ao esquecimento de ter apenas um papel de instrumento.

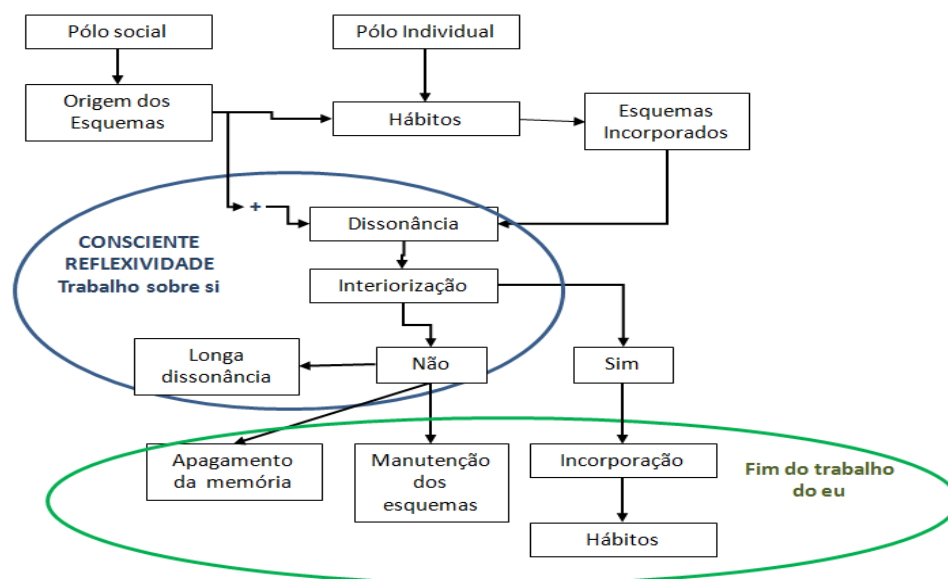


Figura 2: Hábitos - interiorização/incorporação

2.1.3.3. Conceito de identidade

Na atualidade a *identidade* como conceito é mobilizado em vários campos das Ciências Sociais o que contribui para uma maior complexidade na sua definição, num termo que se afastou do seu sentido etimológico de correspondência à «essência do ser», para passar a designar na atualidade a «continuidade do indivíduo, do grupo, ou da própria sociedade, através de um percurso existencial em permanente mudança, de rutura, de crise, de adaptação, de reinvenção, até de sobreposição de identidades» (Maia, 2002: 196).

O *Dicionário de Ciências Humanas* (Dortier, 2006) indica que com base na literatura atual podem-se detetar três domínios de estudo distintos: O da *identidade coletiva*, associável às nações, grupos religiosos ou étnicos, sendo este domínio mais associado à Antropologia, História e Ciências Políticas; o domínio da *identidade social e estatutária* em que a identidade é a afirmação de uma posição na sociedade, seja na idade, na família, na profissão, na identidade sexuada, no envolvimento em desporto ou militâncias, sendo um domínio associado à Psicologia Social; e por fim o domínio da *identidade pessoal* que é associável mais à Psicologia, Psicanálise e Filosofia. Fazendo o psicólogo William James (*in* Dortier, 2006: 268) a distinção da *identidade* em três facetas, a do «ego material», a do «ego social» e a do «ego que conhece». Neste campo a identidade é percecionada como afirmando-se da infância até à idade adulta por etapas que se sucedem e que são vincadas por crises e reajustes.

É no domínio da *identidade pessoal* que os sociólogos costumam efetuar as suas abordagens partindo da constatação da ocorrência de uma «desinstitucionalização dos quadros sociais» e uma «crise dos modelos de socialização» (Dortier, 2006: 268). Por desinstitucionalização entendem que haverá nas sociedades ocidentais uma tendência para as instituições como a família, o Estado, a escola, o trabalho, entre outras que enquadram os indivíduos, para perderem a sua influência e autoridade sobre os indivíduos, o que acaba por impor aos mesmos «uma maior reflexividade sobre as suas condutas» (Dortier, 2006: 127).

No entanto Claude Dubar mobiliza Tap (*in Dubar, 1997*) para recusar a distinção da *identidade individual* da *identidade coletiva*, com o intuito de fazer-se uma identidade social que articule «uma transação “interna” do indivíduo e uma “externa” estabelecida entre o indivíduo e as instituições com as quais interage» (Dubar, 1997: 103).

A identidade para si e para o outro estarão interligadas de uma forma inseparável porque a identidade para si é correlativa ao reconhecimento pelo Outro: «eu só sei quem eu sou através do olhar do Outro». Isto ocorrerá em processos de comunicação marcados pela incerteza, numa identidade que não é dada mas antes construída e reconstruída de uma forma mais ou menos durável, com mais ou menos incertezas (Dubar, 1997: 104).

O que é mais “íntimo” do indivíduo é igualmente “o mais social”, não havendo uma eliminação da «divisão do Eu como realidade originária da identidade», mas abordando-as como expressão individual dos “mundos vividos” e dos “mundos expressos”, apontando Dubar que são mundos subjetivos suscetíveis de se apreenderem empiricamente (Dubar, 1997: 105).

Segundo Dubar (1997: 107) existem dois processos identitários heterogêneos, sendo o primeiro a *atribuição* de identidades pelas instituições assim como pelos agentes que interagem diretamente com o indivíduo, devendo a análise ser efetuada dentro dos sistemas de ação em que este se encontra implicado. Já o segundo processo corresponderá a uma *incorporação* da identidade efetuada pelos próprios indivíduos, não podendo analisar-se fora das trajetórias sociais construídas pelos próprios, «nas quais os indivíduos constroem “identidades para si” que não são mais que “a história que contam a si daquilo que são” (Laing, 1963 *in Dubar, 1997*: 107).

Os dois processos identitários podem não coincidir obrigatoriamente, podendo ocorrer um “desacordo” entre a «identidade social “virtual” emprestada a uma pessoa e

a identidade social “real” que ela se atribui a si própria», ocorrendo «estratégias identitárias» para reduzir este desacordo (Goffman, 1963 *in* Dubar, 1997: 107).

A obra de Claude Dubar (1997) foi aquela que mais que uma pessoa nos recomendou no sentido de nos auxiliar no nosso trabalho, por este autor efetuar uma interceção entre identidade e profissões, algo pertinente para o nosso trabalho. No entanto, tivemos dificuldades em relacionar esta obra com os dados das entrevistas dos atores em ofício laboral não estruturado, não regulamentado.

Já tínhamos contacto com a obra *Ego: para uma Sociologia do Indivíduo* de Kaufmann (2003), que tem em conta a pluralidade do indivíduo na heterogeneidade de esquemas interiorizados, que acabou por levar-nos à sua outra obra, *A Invenção de Si: uma Teoria da Identidade*, que observou-se ter uma vinculação de continuidade com a primeira, acabando por ser esta a perspetiva sobre a *identidade* por nós mobilizada, por melhor se ajustar à compreensão de indivíduos plurais como os atores do nosso objeto.

Segundo Kaufmann (2005:11) o conceito de *identidade* «atravessa as barreiras disciplinares, contudo habitualmente tão estanques». Conceito de *identidade* que para o autor, muito raramente é definido de forma explícita, sendo tomado o termo como «se todos soubessem o que é uma identidade» (2005: 10), quando na realidade o termo tem significados diversos e até antagónicos. Procurando Kaufmann na sua obra alguma arrumação dos elementos conceituais sobre a *identidade*, num conceito que apesar de bastante mais recente do que o conceito do *habitus*, conhece uma «inflação díspar» (Kaufmann, 2005: 11). Inflação que ocorre também por a noção de *identidade* não se circunscrever às pessoas, havendo uma abundancia de mobilizações por entidades e agrupamentos, por vezes como um «instrumento da construção dessas entidades» (Kaufmann, 2005: 33). Desta forma a *identidade* pode «tornar-se no equivalente de «cultura»» (Vinsonneau, 2002 *in* Kaufmann, 2005: 33) e também ««etnia», «região», «nação», «religião», etc.». Igualmente quase todas as organizações elaboram a sua «identidade» correspondente à sua «imagem». Ao que se acrescenta que a *identidade* é igualmente um marcador que designa «todo o tipo de fenómenos: práticas, objectos, espaços, momentos, agrupamentos e ideias, categorias de classificação».

Para Kaufmann (2005: 17) a *identidade* é um processo histórico ligado à modernidade, em que as questões identitárias como percecionadas na atualidade, não emergem do indivíduo integrado na comunidade tradicional, mas antes pela destruturação das comunidades, «provocada pela individualização da sociedade».

Freud interessou-se pela *identificação* como «mecanismo psíquico» como um «processo, contínuo e mutável, aberto ao seu ambiente social», não correspondendo a uma simples imitação mas antes a apropriação, em que o «indivíduo estrutura o seu eu por meio de trocas identificatórias com o que o rodeia, interiorizando modelos e imagens» (Kaufmann, 2005: 23). Kaufmann (2005: 23) é da opinião de que nesta perspetiva, apesar de não estar explicitado, pode «levar a pensar que a identidade era não um dado prévio, mas que se constituía dia após dia por meio de identificações».

O conceito de *identidade* nas ciências humanas é introduzido por Erikson em 1950, com a sua obra *Infância e Sociedade* (Mucchielli, 2002 in Kaufmann, 2005: 24).

Para Erikson o desenvolvimento da vida humana divide-se em oito etapas, numa forma que Kaufmann considera de alguma forma demasiado rígida, culminando na vida adulta, «na formação da «identidade final, fixada no termo da adolescência»» (Erikson, 1972 in Kaufmann, 2005: 27)».

Segundo Kaufmann (2005) Erikson elabora uma síntese em volta do conceito de *identidade*, numa linguagem clara que expressa fenómenos difíceis de delinear, levando a *identidade* a impor-se simultaneamente quer no senso comum, quer nas pesquisas em ciências humanas, numa combinação de uso comum e do uso científico que segundo Kaufmann (2005: 27) terá como consequência a instalação de uma perceção «estática e fechada do conceito» nas várias disciplinas das ciências humanas, ocorrendo nos anos 60 do séc. XX uma repentina cristalização do conceito da identidade (*idem*, 2005:29), numa noção de *identidade* em «torno de conceitos como a estabilidade, a permanência e a totalidade e, num grau reduzido, a singularidade» (Kastersztein, 1990 in Kaufmann, 2005: 28), quando o conceito de *identidade* é na realidade «profundamente ambíguo» (*idem*, 2005: 28).

A *identidade* é introduzida na Sociologia através da corrente do interacionismo simbólico, por herdeiros de Mead, como Goffman, Strauss e Becker, que preservaram «o carácter interactivo e processual da construção identitária», mas excluíram o elemento que para Kaufmann é decisivo para a análise do conceito, que é a inscrição histórica, perdendo-se assim «a chave da compreensão central: a marcação histórica da produção identitária» (Kaufmann, 2005: 31).

Mas «correntes de investigação díspares» abordam o conceito de *identidade*, existindo uma busca de uma definição consensual, que ora resultam em gigantescos emaranhados tipo «algodão doce», ora em frases curtas que rapidamente encontram os seus limites. Existe para Kaufmann (2005: 37) uma dificuldade a resolver que «é a da

articulação subjectividade/objectividade e do lugar preciso da *identidade* nesta articulação» em várias disciplinas, numa aproximação progressiva a um «consenso implícito», resumível em três pontos (Kaufmann, 2005: 38):

1. *A identidade é uma construção subjectiva.*
2. *Ela não pode, contudo, ignorar os «porta-identidade», a realidade concreta do indivíduo ou do grupo, matéria-prima incontornável da identificação.*
3. *Este trabalho de malaxação pelo sujeito é conduzido sob o olhar dos outros, que infirma ou certifica as identidades propostas.*

Kaufmann (2005: 38) aponta o valor de uma definição consensual como ferramenta coletiva, que leve a evitar uma excessiva fluidez do conceito, mas num consenso que é frágil e limitado pela dificuldade na articulação objetividade/subjectividade, ocorrendo que por detrás do aparente consenso, exista uma confrontação entre os defensores das «determinações sociais e culturais» por um lado, e os defensores «do livre arbítrio e da criatividade pessoal» pelo outro (Kaufmann, 2005: 39).

Existe uma dificuldade em «definir o lugar exacto das determinações sociais na problemática da identidade» (Kaufmann, 2005: 40). Com o conceito de trajetória (Strauss, 1992^a in Kaufmann, 2005: 40) é possível patentear articulações subtis que cruzam o social com as ações do sujeito, em que o indivíduo «é concretamente produzido pela sua história, ao mesmo tempo que a produz» (Kaufmann, 2005: 40 e 41). Ocorrendo tal em mecanismos que não definem nem situam de forma precisa a identidade.

Kaufmann refere que a identidade é uma terminologia na moda, substituindo o «velho conceito» desacreditado e fatigado de papel («no sentido de função»), mas tal se devendo segundo o autor ao conceito ter sido definido «de forma restrita e rígida por certas escolas de pensamento» (Kaufmann, 2005: 42), achando o mesmo que ainda há muito a aprender através da mobilização deste conceito, como no caso da articulação de «identidade/papel» e «indivíduo/sociedade». Não se devendo rejeitar o conceito, mas antes atualizá-lo (Kaufmann, 2005: 43).

A sociologia encontra-se perante um paradoxo que provém da «fusão indivíduo/identidade e a confusão entre os dois termos» (Kaufmann, 2005: 43), desde logo indivíduo e identidade são fenómenos ligados mas distintos e de natureza diversa não devendo ser amalgamados.

Kaufmann (2005) refere que Norbert Elias nos seus trabalhos aponta que «o indivíduo é um processo». «Um processo dinâmico, aberto, onde o social e o individual estão intimamente imbricados, em configurações complexas» (Elias, 1991a *in* Kaufmann, 2005: 44). Que «indivíduo» e «sociedade» são no limite apenas representações para separar através da linguagem em categorias, o que na realidade é mais difuso e interpenetrado, sendo por isso necessário dar importância à análise da socialização do indivíduo, visto que os quadros sociais não lhe são exteriores, sendo o próprio indivíduo «matéria social, um fragmento da sociedade da sua época, quotidianamente fabricado pelo contexto em que participa, incluindo nos seus recônditos mais pessoais» (Kaufmann, 2005: 44). Poderá parecer uma perspectiva demasiado determinística e sem espaço para a liberdade do ator, mas na realidade segundo Kaufmann (2005: 44), «a liberdade do actor não é inversamente proporcional ao peso das determinações. Trata-se de dois processos, que se entrecruzam incessante e muito subtilmente».

Para que seja possível analisar o conceito de identidade de uma forma clara, é necessário segundo Kaufmann (2005: 49), «separar claramente indivíduo e identidade; e inscrever com precisão o fenómeno identitário na história», auxiliando-se o autor no seu trabalho precedente *Ego*, onde analisa «a produção histórica e social do facto individual».

As primeiras sociedades geralmente ilustram-se pela detenção de um «mito fundador», que define cada parte que forma o seu Todo. Mas ao mesmo tempo «a sociedade transforma-se, nas suas práticas concretas, dia após dia», levando a interpretações que geram conflitos, ao desenvolvimento da reflexividade, e a reformulações com frequência crescente desse Todo. Ilustrando Kaufmann (2005: 50) com as Luzes e a substituição de Deus pela Razão como topo simbólico. Ocorrendo uma aceleração da diferenciação social que destrói a visão «duma totalidade englobante».

Uma infinidade de micro-totalidades significantes tentaram, então, impor-se para dar sentido à existência. Fixando-se rapidamente na mais sólida e menos discutida: o indivíduo, colocado em posição de se tornar no pólo de reorganização do social. De onde a individualização da sociedade que se seguiu (Kaufmann, 2005: 50).

Para Kaufmann (2005: 50) «o indivíduo não é mais unificado do que o é a sociedade, ele só constitui uma totalidade clara nos seus próprios sonhos», fazendo tal

parte da ideologia da modernidade, que apesar de cientificamente errada, é socialmente necessária, visto o indivíduo precisar de acreditar num si mesmo como entidade estável, autónoma, com um sistema de valores, numa representação de constância reconhecível pelos outros, em suma, o deter uma identidade. No entanto, como o autor refere na sua obra *Ego*, a representação identitária na realidade não é «mais estável do que a infraestrutura individual, trabalhada por mil e uma contradições» (Kaufmann, 2005: 51).

O indivíduo pode ser observado como sendo o resultado da articulação continua entre um «stock de memória social, com uma arquitectura específica individualmente incorporada, extraordinariamente variável e contraditório», e «um sistema de delimitação subjectivo», ao mesmo tempo que confere sentido, e a «ilusão duma totalidade evidente» (Kaufmann, 2005: 51). Devendo o histórico ser considerado na vertente identitária.

Para Legrand (1993 *in* Kaufmann, 2005: 53) há um paradoxo, que é o de nas sociedades primárias em que a *identidade* tem maior consistência, esta não emerge, vindo antes «à luz do dia» nas sociedades democráticas onde se quebra a sua coerência. «A identidade só conheceu a glória, porque se tornou incerta».

A *identidade* é um elemento subordinado nas sociedades primárias, podendo ser negligenciado neste tipo de sociedade, visto não desenvolver um papel motor. «Cada um é o que é, onde é e não pode sequer imaginar como poderia ser doutra maneira» (Berger, 1973 *in* Kaufmann, 2005: 53). É possível conceber-se que há identidades, se for entendido as «características próprias dum indivíduo ou dum grupo», mas não existe o questionamento moderno que é o problema identitário de forma generalizada (Kaufmann, 2005: 53).

Kaufmann (2005: 53) utiliza estes argumentos para fundamentar que é um erro perspetivar o presente pelo angulo da crise identitária. A «crise» das identidades pessoais não será mais do que a «ascensão do processo identitário», por as identidades pessoais já não serem conferidas pelos quadros sociais (*idem*, 2005: 91), pelo processo histórico da desagregação das comunidades, «libertando um indivíduo constringido a autodefinir-se» (*idem*, 2005: 53)..

O autor aponta na sua obra *Ego*, que a teoria 1 do *habitus* de Bourdieu, é um modelo que representa comunidades integradas do tipo de sociedades primárias, sendo neste angulo o *habitus* «uma «fórmula geradora» (Kaufmann, 2005: 5), estrutura estruturada pelo social, por sua vez estruturante do indivíduo, num movimento circular infinito». A «identidade» individual não será senão «um efeito dos *habitus*

incorporados», indicando o autor que o *habitus* nas suas origens aristotélicas está ligado à ética, que é «matriz das práticas e sistema de valores», ao mesmo tempo que confere «o sentido da vida».

A modelização do *habitus* (teoria 1) nunca se refletiu na totalidade nas sociedades por estas estarem constantemente em movimento, impelindo a uma «reformulação dos esquemas de pensamento e de comportamento» (Kaufmann, 2005: 54). O fracionar do social levou à constituição cada vez mais numerosa de subuniversos, estruturadores de *habitus* específicos (teoria 2). É através da «intersecção de círculos de socialização múltiplos» (Simmel, 1989 *in* Kaufmann, 2005: 54) que o indivíduo progressivamente se impõe na modernidade, enquanto pólo que à sua escala regista a memória social de forma particular. Indivíduo que está condenado a dar «sentido geral do registo dos *habitus* e da sua aplicação, o sentido da sua própria vida, à sua «identidade»» (Kaufmann, 2005: 54), que lhe é conferido pelos quadros em que se inscreve de uma forma parcial e imperfeita.

A formação do Estado tem uma emergência «inversamente proporcional ao declínio da integração comunitária» (Kaufmann, 2005: 55), apontando Dubet (2002 *in* Kaufmann, 2005: 55) que a emergência do indivíduo não ocorre de um menor controlo social, mas antes pelo contrário. Conforme as comunidades se desagregam e o indivíduo é «desligado das suas comunidades de pertença», o Estado procura «captar e estruturar a relação social» (Corcuff, 2002 *in* Kaufmann, 2005: 55), e ao conseguir fazê-lo, leva por sua vez a uma aceleração do processo de desagregação, sendo o indivíduo «intimado a constituir-se como sujeito» (Kaufmann, 2005: 54 e 55).

O Estado teve um papel fulcral no processo de individualização da sociedade, tendo desencadeado a procura identitária. O Estado iniciou o trabalho sobre as identidades individuais em geral antes dos próprios indivíduos terem tal preocupação, mas fazendo-o de uma forma «administrativo-redutora, conferindo identidades fixas (...) em poucos critérios» (Kaufmann, 2005: 55).

Com a generalização da Escola introduz-se um novo saber concorrente ao saber tradicional, sendo central na destruturação do «antigo regime de vida quotidiana», teoricamente formando um tipo de sujeito com pensamento autónomo (Thuillier, 1977 *in* Kaufmann 2005: 57).

Segundo François Dubet (2002 *in* Kaufmann 2005: 58) na primeira modernidade os indivíduos estão «fundidos no seu papel», produzidos até subjetivamente pela socialização. Em que «intervenientes do Estado» fabricam «personagens sociais»

segundo um programa que segue a convicção de «adequação da pessoa e do papel». Já na atual modernidade os indivíduos autonomizam-se pela subjectividade que lhes permite ter uma distância crítica aos quadros de socialização, «e se embrenham naquilo que são levados a viver como uma «experiência»» (Dubet, 1994 *in* Kaufmann 2005: 58), ocorrendo uma rutura do acordo que existia implícito entre socialização e subjectividade (Dubet, Martuccelli, 1998 *in* Kaufmann 2005: 58).

Kaufmann (2005: 58 e 59) expressa que no essencial está de acordo com Dubet quanto à «disjunção entre socialização e subjectividade» e na vida desenvolvida como experimentação, mas já não tendo total concordância sobre a distância aos papéis na segunda modernidade.

Penso, contudo, que existe, na segunda modernidade, bastante menos distância em relação aos papéis do que distância em relação a um certo tipo de papéis, precisamente aqueles do programa institucional, rígidos e integrados numa vasta maquinaria normativa, hierarquicamente controlada e interditando as redefinições pessoais (Kaufmann, 2005: 59).

Segundo Kaufmann (2005: 59) há cada vez mais um novo tipo de papéis, que são «flexíveis, mutáveis, autodefinidos colectivamente, apenas socializando o indivíduo por durações breves». Não se observando em relação a esta tipologia de papéis «qualquer distância, tendendo o ego, pelo contrário, a incorporá-los intimamente pelo tempo da socialização, para criar as melhores condições da sua acção (Kaufmann, 2001 *in* Kaufmann, 2005: 59).

Para a compreensão da emergência da subjectividade e correspondente procura identitária, não se encontra para Kaufmann (2005: 59) do lado dos indivíduos, mas antes do lado dos papéis, que ao se desvincularem do «programa institucional, multiplicando-se e flexibilizando-se, constroem os indivíduos a construir-se e a redefinir-se numa forma totalmente nova».

A imagem é um novo critério que Kaufmann (2005: 62) introduz, num critério que segundo o mesmo, não se ajusta a «perscrutar todos os aspectos da subjectividade em obra, particularmente nas suas dimensões emocionais». Mas pode considerar-se que a «imagem de si» é um «instrumento central do processo identitário», entrecruzando-se as noções, não havendo em geral contra-senso em se «substituir «identidade» por «imagem»». Para o autor, na problemática da definição do conceito de *identidade*, a

«noção de imagem de si mesmo permite, como uma bússola, indicar de novo a direcção certa» (Kaufmann, 2005: 62 e 63).

«A imagem de si mesmo é a matéria-prima da construção identitária» (Kaufmann, 2005: 63), devendo as imagens de si mesmo ser analisadas no plural, porque são de tipos diferentes, circulando de forma fluida entre categorias.

Para Kaufmann (2005: 63) há três tipos de imagens: as imagens sociais, as imagens de si para os outros e a imagem para si mesmo. As imagens sociais são reflexos da estrutura que cada vez são mais individualizadas por serem formadas em redor de «posições muito específicas», assim como ao mesmo tempo são cada vez mais múltiplas e contraditórias, podendo um mesmo individuo exercer e refletir variados papéis dispare. As imagens formadas pelos outros são imagens que reduzem a identidade do individuo a «uma simples imagem», através de «dois ou três critérios e sonham em fixar-nos para sempre: fulano é assim ou assado». Por fim a imagem de si mesmo.

E depois, há nós mesmos, que procuramos torcer no bom sentido a realidade demasiado cinzenta, colocando-nos em cena num «pequeno cinema» secreto e muito visual, que não é outra coisa senão uma experimentação imaginária de identidades possíveis, por tomadas de papéis virtuais (Schütz, 1987 in Kaufmann, 2005: 63).

A imagem tem uma centralidade maior do que se pensa, é «um momento obrigatório na construção social do indivíduo» (Sauvageot, 1994 in Kaufmann, 2005: 63). No entanto, dá uma ilusão de totalidade de forma instantânea, sendo apenas um momento breve e não tudo, enganando por omissão. O individuo na realidade é antes «um processo dinâmico e aberto, impalpável, vivendo no meio de milhares e milhares de outras imagens».

O autor (Kaufmann, 2005: 64) sublinha que no domínio identitário nunca nada é simples, e que a subjetividade encontra muitas vezes formas de subverter as tentativas de conter «em referências demasiado rígidas e categorias demasiado restritas». O termo imagem desde logo nem sempre é de mobilização fácil, tratando-se de «uma noção equívoca que sabe também ela lançar as suas armadilhas», devendo ser bem definida. Armadilhas que são de menor importância quando a imagem se refere ao reflexo da estrutura, principalmente se forma uma parte delimitada da mesma, como no caso de um papel.

Cada papel desenvolve as imagens dos comportamentos, que, pelo menos em teoria, lhe estão associados, obrigando o indivíduo que se prepara para o assumir, a formar uma identidade (uma imagem de si mesmo), conforme com as imagens socialmente propostas. Eis-nos, pois, de volta às relações cruciais entre papéis e identidade, que iremos agora estudar em maior detalhe (Kaufmann, 2005: 64).

Para Kaufmann (2005: 66) a micro-sociologia contribui significativamente para a compreensão da sociedade, visto essa compreensão não ser possível sem a observar «nas suas dobras mais fundas». Embora segundo o mesmo o estreitar do foco, leva a que muitas vezes fiquem esquecidos os quadros de socialização, reduzindo as interações a «negociações intersubjectivas». A vantagem da mobilização dos papéis para Kaufmann (2005: 66), é o de introduzir «um tipo de quadro de socialização muito próximo dos actores», permitindo colocar «em evidência as articulações entre a interioridade do indivíduo e as exterioridades sociais que ele encontra». Papéis estes que mediatizam a maioria das interações.

O processo histórico não tem parado de incrementar a diferenciação social e «o número e variedade dos papéis possíveis», aumentando a margem de manobra e a capacidade de escolha do indivíduo, distinguindo McCall e Simmons (1978 *in* Kaufmann, 2005: 66), «duas modalidades opostas de tomada de papel».

*«Convencional», quando o ego aceita passiva e totalmente as prescrições associadas ao papel; «Idiossincrática», quando ele as reformula de forma pessoal. A modernidade caracteriza-se pelo facto do indivíduo já não estar estritamente sujeito a papéis impostos (McCall e Simmons, 1978 *in* Kaufmann, 2005: 66).*

A viragem histórica que precipita a «procura identitária», ocorre pela «multiplicação dos papéis» (Kaufmann, 2005: 66), em conjugação com o cruzamento de culturas (Vinsonneau, 2002 *in* Kaufmann, 2005: 66), em que para Kaufmann, há outros mecanismos que participam igualmente na autonomização subjectiva, sendo da opinião que o principal é o «desdobramento dos esquemas de acção».

O indivíduo tem cada vez mais escolha face a papéis múltiplos. Mas em relação a um papel determinado, ele deve também envolver-se de forma pessoal, nomeadamente escolhendo uma «identidade» (uma imagem de si mesmo), entre toda uma gama de outras possíveis (Kaufmann, 2005: 67).

A análise das «identidades de papéis» está no centro da análise de Stryker (*in* Kaufmann, 2005: 67), indicando estas, várias formas de desempenho e associação a

sistemas de significação contrastantes. O ego para um mesmo papel prescrito socialmente, pode desenvolver variados estilos assim como sentidos variados à sua acção. Trabalho este que é solitário, mas as escolhas à proposta de identidade será «confirmada ou sancionada pelos outros», reagindo o ego de forma emocional à recetividade, como por exemplo através do orgulho ou vergonha (Burke, Stets, 1999 *in* Kaufmann, 2005: 67).

Segundo Stryker e Burke (2000 *in* Kaufmann, 2005: 67), as consequências emocionais são centrais na «elaboração das escolhas identitárias, antes da acção», favorecendo o ego a identidade de papel que julga poder trazer satisfações. Para a efetuação de escolhas é mobilizada uma «longa experiência de tomadas de papéis anteriores, o que lhe evita ter de hesitar e reflectir em cada ocasião». Uma memória emocional estrutura-se hierarquizando as «identidades susceptíveis de intervir numa tomada de papel», resultando no que Stryker designou como «*identity salience*», que corresponde a uma maior ou menor capacidade de reativar diversas identidades, segundo a «hierarquização pessoal».

A organização da memória de tomada de papéis desenvolve-se através de esquema cognitivo, que encaminha o individuo a novas socializações (Stryker e Serpe, 1994 *in* Kaufmann, 2005: 67). Este processo tem caracter fragmentado ou inclusive contraditório das ««estruturas afectivo-cognitivas» que são os *self-schemas*, formados a partir de «experiências individuais passadas num domínio particular» (Markus e Nurius, 1986 *in* Kaufmann, 2005: 67).

Os self-schemas são como que grelhas de filtragem da informação e de orientação da acção, regulando os comportamentos graças às emoções associadas. Regulando-os pontualmente, de forma não integrada num conjunto homogéneo, sendo os self-schemas (esquemas do si mesmo na sua integralidade, mas num contexto específico) múltiplos e contrastantes. Tais são os jogos de imagens de si mesmo de que dispõe o indivíduo para reagir às situações. (Kaufmann, 2005: 67 e 68)

A acção é dirigida ora pelos *self-schemas* interiorizados, ora pelas injunções sociais do contexto. «Por vezes mais uns, por vezes mais os outros, na maior parte das vezes uma combinação complexa dos dois». *Self-schemas* que não comandam tudo e não comandam sempre (Kaufmann, 2005: 68).

Há indivíduos que conseguem ignorar os *self-schemas*, optando por se inscrever «numa socialização natural» (Kaufmann, 2005: 68). Desta forma não é claro que os *self-*

schemas por si no futuro orientem o mundo. No entanto, são uma realidade que é novidade histórica. Os *self-schemas* são reflexo da estrutura, mas um reflexo muito diferente por já não se cingir no refletir. Se no passado eram um fiel decalque da estrutura, na atualidade são um «esquema trabalhado pela experiência e registado pessoalmente de forma selectiva». Os *self-schemas* continuam a ser um «produto das socializações passadas, fragmentos de reflexos das tomadas de papéis», mas a sua multiplicação obriga o ego a aprofundar trabalho subjetivo, em geral segundo Kaufmann contra a sua própria vontade. «A heterogeneidade multiforme dos «reflexos» memorizados obriga-o, continuamente, a fazer novas opções, a escolher, a reflectir. Os reflexos, ao difractar-se ao extremo, geraram a reflexão». Para uma determinada ação passam a entrar em concorrência os esquemas das «normas associadas aos papéis e a memória pessoal dos reflexos registados sob a forma de *self-schemas*».

Isto é resultado de um processo histórico não linear nem homogéneo, mas sempre de sentido do reforço da interiorização e personalização dos *self-schemas*, coincidindo com o «declínio do programa institucional» (Dubet, 2002 *in* Kaufmann, 2005: 68), tendo-se transposto um limiar por volta dos anos 60 numa «viragem histórica»/«revolução da identidade», em que o individuo é constituído como «centro prioritário de regulação da sua própria acção, precedendo as grelhas identitárias cada vez mais as prescrições de papéis» (Kaufmann, 2005: 68).

As «sequências de reflexividade aberta» são fulcrais, mas ocupam apenas tempos limitados, «subordinadas a grelhas de filtragem identitárias» (Markus, 1977 *in* Kaufmann, 2005: 69). No entanto, a sequência reflexiva não é obrigatória, pois frequentemente as imagens de si mesmo precedem «a reflexividade na definição de estratégias pessoais» (Kaufmann, 2005: 69). Acima de tudo a inventividade pessoal provem do «jogo de imagens das identidades virtuais anunciadas no «pequeno cinema»» (Kaufmann, 2001 *in* Kaufmann, 2005: 69). Tais sonhos podem ter existido em sociedades mais antigas mas é na atualidade que se transformaram em instrumentos de trabalho, que podem ir no sentido de um eventual projeto, não resultando em nada a maioria das identidades virtuais, permanecendo fantasias. «As identidades virtuais que se transformam em esquemas de trabalho são uma minoria» (Kaufmann, 2005: 69), transformando-se em «si mesmo possíveis» (Markus e Nurius, 1986 *in* Kaufmann, 2005: 69), que têm em conta «a experiência pessoal, o contexto social e as reacções dos outros» (Kaufmann, 2005: 69).

A «revolução identitária», deu centralidade aos indivíduos enquanto reguladores da sua própria ação, aparentemente enquanto «sujeitos livres e autónomos», quando na realidade a subjetividade mantém-se constringida por *self-schemas*, que resultam da «trajetória social, da história da pessoa». Os *self-schemas* são

reflexo de experiências de confrontações com diversos contextos, registados sob a forma de quadro de determinação das ações futuras. Enquanto na sociedade holista, os indivíduos eram produzidos e reproduzidos pela «fórmula geradora» do sistema de habitus, eles são, na modernidade, quotidianamente construídos pela sua própria história, tendo especificamente interiorizado o social, num diálogo contínuo entre presente e passado secretamente memorizado. Tomando este último, simultaneamente, a forma de esquemas infraconscientes incorporados (Kaufmann, 2001 in Kaufmann, 2005: 70)

A *identity salience* de Stryker (in Kaufmann, 2005: 70) ilustra o peso do passado social registado individualmente. A experiência do indivíduo na confrontação com o social, permite-lhe hierarquizar um registo das suas «identidades de papéis disponíveis» (Kaufmann, 2005: 70), detendo o mesmo «capacidades de arbitragem», entre alternativas «definidas pelo seu próprio passado». A «força da iniciativa individual» é construída pelo próprio indivíduo, muitas vezes de forma inconsciente, por quadros que no futuro lhe condicionarão a sua liberdade.

Os si mesmo possíveis servem como instrumentos que permitem ao indivíduo libertar-se das determinações fabricadas por si próprio. Numa liberdade que não é total, tendo de ter em conta o contexto, as experiências passadas, que não lhe autorizam uma qualquer identidade (Kaufmann, 2005: 70). Si mesmos possíveis exigem esforço e riscos.

A este custo, eles autorizam um trabalho de reforma de si mesmo verdadeiramente inovador, nos limites do realizável, em que o presente consegue momentaneamente colocar entre parênteses o peso do passado. Eles representam uma das modalidades mais conseguidas da subjectividade em obra na invenção de si mesmo (Kaufmann, 2005: 70).

O ser apenas si mesmo [sem os si possíveis], possibilita «a comodidade e eficácia, pelo menor custo cognitivo e emocional» (Kaufmann, 2005: 70), não fosse o si mesmo enquanto entidade estável, uma ilusão.

Produz-se uma revolução nos dois sentidos do termo. Primeiro «a cadeia da socialização inverteu-se» (Dubet, 2002 in Kaufmann, 2005: 71), sendo agora «comandada pelas definições identitárias» (Kaufmann, 2005: 71). Em segundo sentido,

há uma subversão da sociedade ainda a descobrir a pouco e pouco, numa era em que o futuro é de determinação difícil.

As instituições permanecem capitais, mas conferem um conjunto de regras «bastante mais fraca em significados» (Kaufmann, 2005: 71). Tal ocorrendo por um excesso de significações dispares, que acabam por se anular mutuamente. Cabe à identidade colmatar a disparidade de significados, criando um «universo simbólico integrado num momento e num contexto determinado», unificando e singularizando o individuo, ao este tentar assegurar a continuidade biográfica através de sequências de identificação, construindo-se pela valorização de certos temas, a «estima de si mesmo, que é a energia necessária acção».

A identidade tem um lugar central e quotidiano, devendo o individuo a reformular de forma continua, «sob pena de ver a sua existência perder sentido» (Malrieu, 2003, *in* Kaufmann, 2005: 72), igualmente sob pena de «anular os motores da sua acção» (Kaufmann, 2005: 72), e de fragilizar o conjunto social no seu todo. O individuo tem de dar sentido à vida. O trabalho identitário é na atualidade um constrangimento obrigatório.

Para Kaufmann (2005: 73) a «identidade é um processo, historicamente novo, ligado à emergência do sujeito e de que o essencial gira em torno da fabricação do sentido». Sujeito que numa modernidade de movimentos contraditórios, se depara perante o «problema da invenção pessoal do sentido da sua vida». Contradição que segundo o autor encontra-se entre a lógica de abertura que despedaça certezas - pondo em causa o que é tido como adquirido - na qual se inscreve a reflexividade. E na orientação oposta a identidade, que constantemente reagrega pedaços, ao ser um «sistema permanente de encerramento e de integração do sentido, cujo modelo é a totalidade» (Kaufmann, 2005: 73). A identidade não tem como objecto o que é verdadeiro mas o sentido (Gauchet, 1998 *in* Kaufmann, 2005: 74).

A identidade é um género de vestígio da antiga sociedade no interior da segunda modernidade, «herdeira do holismo religioso das origens» (Kaufmann, 2005: 74), mas em «micro-tudos» diferentes dos ocorridos no «holismo societário antigo», visto que a identidade na atualidade «apenas cristaliza o sentido de forma provisória e precária». O sujeito decide perante alternativas que lhe são apresentadas, alterando as suas referências identitárias com frequência, em que «a revolução identitária é a da subjectividade em obra na fabricação pessoal do sentido da vida» (Kaufmann, 2005: 74).

A «nova aventura moderna da fabricação do sentido», por um lado é exaltante, mas não simples de colocar em prática, ocorrendo o cansaço do ego. Injunções de reflexividade e de ser si mesmo, são nos seus fundamentos contraditórias, levando a uma revolução identitária por um lado a marcada a emergência do sujeito, mas por outro lado o mesmo com frequência encontra desejo em voltar atrás, em «reencontrar a evidência do sentido da vida» (Kaufmann, 2005: 74), de encontrar uma «pureza imaginária» relacionada com a natureza, como se a identidade fosse algo que se encontra, e não algo que se constrói. Por vezes como um objeto que a pessoa sente como tendo perdido e que procura.

O sujeito, além de ter a «convicção numa identidade substancial e prévia independente da acção do sujeito», experimenta no seu ego com frequência, a sensação de se «descobrir» quando se constrói, «incluindo através das práticas muito escolhidas como os hobbies e outras «paixões vulgares» (Bromberger, 1998 *in* Kaufmann, 2005: 74). «Choca-se aqui com a ilusão fundadora da paixão, segundo a qual os indivíduos têm a sensação de se “descobrir”, quando se «constroem» (Le Bart, 2000, *in* Kaufmann, 2005: 74).

Quanto mais o sujeito se impõe enquanto centro, «mais as comunidades se desarticulam nos factos», e mais ocorre a nostalgia dos «envolvimentos sociais» e dos «sistemas de valores perdidos». Na procura de certezas e de segurança, a sociedade no seu todo é mais atraída pela «contra-revolução» do que pela «revolução identitária» (Kaufmann, 2005: 76). Ocorre segundo o autor, como que uma «viragem da viragem histórica», que é favorecida de larga forma pela confusão em redor do conceito de identidade. Contra-revolução que abre portas a uma identidade que procura referências no passado, quando esta deveria estar virada para o futuro.

O conceito de identidade apesar de tudo encontrou uma «definição consensual minimalista». O ser uma construção subjetiva, mas que não pode «ignorar o dado, o objectivo» (Kaufmann, 2005: 79).

O fenómeno identitário deve ser inserido pelo observador na história, não misturando períodos de antes e depois da «viragem histórica», pois aí se distingue o papel dos «caracteres objectivos», em que antes da viragem a subjetividade não é senão reflexo, enquanto no período posterior passa a ser central o «trabalho de fabricação identitária» (Kaufmann, 2005: 79 e 80).

Kaufmann (2005: 80) levanta a questão se é a mesma coisa quando se utiliza a terminologia «identidade» nos dois períodos. Para o mesmo a identidade é um processo

que está intrinsecamente ligada à modernidade e à individualização, de início surgindo a partir das margens da sociedade, com impulso do Estado, impondo-se na segunda metade do séc. XX como novo centro, que regula a «construção social da realidade». De facto a ««crise» das identidades» (Kaufmann, 2005: 80) é antes um sintoma do «lugar ascendente da subjectividade na reprodução social».

É decisivo encarar a identidade não como uma entidade, mas antes como um processo, com relação histórica, em que o Si moderno é ao mesmo tempo «nómada e enraizado» (Kaufmann, 2005: 80 e 81). A subjectividade não é uma entidade abstrata. É na subordinação ao mundo material e social que a subjectividade se constitui, combinando o sujeito relações «objectivo/subjectivo», com o intuito de transformar constrangimentos em recursos.

O autor vai construindo várias argumentações, que fundamentam o seu uso frequente da terminologia de «processo identitário» em preferência a «identidade», não abandonando na totalidade o ultimo termo, por ser uma designação usual largamente partilhada (Kaufmann, 2005: 81).

A passagem dos «caracteres objectivos» de constrangimentos a recursos, requer «competência particular», que só pode ser estabelecida através de «trabalho identitário» que segue com precisão determinadas modalidades. A subjectividade não se desenvolve de qualquer maneira e não comanda tudo, mas encontra-se no «centro da fabricação moderna das identidades» (Kaufmann, 2005: 81).

A identificação, trabalho permanente de definição do sentido da vida, oferece cada vez mais ao sujeito a possibilidade de se descolar da sua socialização presente, de se evadir momentaneamente em realidade imaginárias e fugazes (Kaufmann, 2005: 81).

Qualquer que sejam as determinações sociais que impelem numa trajetória em vez de outra trajetória, «para o ego, a vida ganha sentido a partir do sentido que ele lhe dá» (Kaufmann, 2005: 83).

As identificações atribuem imediatamente significados claros, reorganizando o social incorporado, ou mesmo esquecendo-o por um tempo graças a experiências inabituais ou evasões imaginárias. Os caracteres objectivos não são todo-poderosos relativamente à identidade. E isso tanto menos, porquanto eles são, na realidade, profundamente contraditórios, trabalhados por conflitos permanentes (Kaufmann, 2005: 83).

Os «caracteres objectivos» por serem «profundamente contraditórios», faz com que não sejam «todo-poderosos relativamente à identidade» (Kaufmann, 2005: 83 e 84) não podendo ser por si determinantes da existência, mas antes constantemente trabalhados pelos conflitos gerados pelo universo não estável nem coerente, obrigando ao envolvimento do sujeito independentemente da sua vontade ou não de o fazer. Os «caracteres objectivos», pela sua multiplicidade heterogénea, não acartam por si a identidade. É antes o trabalho identitário que agrega e selecciona os elementos, que serão portadores e irão conferir o sentido da vida.

Quanto mais a socialização é contraditória, mais a porta se abre ao trabalho identitário, nomeadamente sob a forma das paixões vulgares, que se tornam mais intensas em resposta a quadros de socialização flutuantes e pouco integradores (Kaufmann, 2005: 83).

É ilustrativo a pesquisa de Christian Le Bart (2000, *in* Kaufmann, 2005: 83) sobre os fãs dos Beatles, em que «a identidade investe-se completamente na paixão (...) À falta de adversário, ela reina sem lutar». Fáz-lo de tal forma que chega a «reorientar a trajectória de vida». A identidade além de corresponder ao trabalho de arbitragem, pode ser impulso a novas socializações.

A trajectória biográfica tem um peso social, que impele a privilegiar certas escolhas identitárias e a tornar outras mais improváveis. Apesar de tudo, o importante é a capacidade de arbitragem, multiforme e permanente. É aí que reside o cerne do processo identitário. Não numa pura subjectividade. Mas na escolha entre possíveis, ainda que alguns sejam mais prováveis do que outros» (Kaufmann, 2005: 87).

A partir da perspectiva do individuo, o que importa não é se uma identidade é viável, mas antes a ideia que o próprio tem dessa identidade. «A identidade é aquilo pelo que o indivíduo se percebe e procura construir-se», é uma interpretação subjectiva dos dados sociais, muitas vezes manifestando-se na forma de um distanciamento, é um meio pelo qual o ego «reformula o sentido da sua vida» (Kaufmann, 2005: 87). Kaufmann expressa a perspectiva de que reduzir a identidade aos dados objectivos, como por exemplo «pelos papéis e outros contextos sociais ocupados», é um erro significativo de análise (Kaufmann, 2005: 87 e 88).

O ego é livre de sonhar-se nas «identidades mais fantásticas», mas só algumas são realizáveis, portanto ser limitada a «capacidade de arbitragem subjectiva» (Kaufmann,

2005: 88), mas é de relevância a sua existência, tanto em maior grau de importância quanto mais contraditório é o social.

Para Kaufmann «a identidade é definida não pelos suportes, mas pelos esforços do indivíduo para dar sentido à sua vida», «é uma invenção permanente que se forja com material não inventado» (Kaufmann, 2005: 90). A identidade será para o mesmo, o processo de definição do sentido, separado dos suportes materiais em que está baseada (*idem*, 2005: 90 e 91). A identidade não é um produto do social, mas o social trabalhado (*idem*, 2005: 91).

O sexo é um marcador privilegiado nos papéis de identidade, incitando o senso comum a um encerrar da questão, mas é necessário «desconfiar das evidências, incluindo as mais partilhadas» (Kaufmann, 2005: 91). Segundo Kaufmann (2005: 91), «a identidade é o processo pelo qual todos os suportes da socialização são trabalhados e dinamizados, incluindo os mais resistentes, cavilhados no biológico». Para a análise dos elementos biológicos, será necessário deter-se uma perspectiva histórica dos mesmos, visto que «o corpo tem uma história» (Perrot, 1995 *in* Kaufmann, 2005: 91). Assim como «cada cultura atribui significados diferentes ao corpo feminino» (Oudshoorn, 2000 *in* Kaufmann, 2005: 91 e 92).

Nas sociedades primitivas o corpo é como que matéria-prima da fabricação de uma alargado sistema simbólico, organizado em volta de «oposições binárias», em particular a «oposição masculino/feminino» (Héritier, 1996 *in* Kaufmann, 2005: 92). Apesar de se falar dos contrastes sexuais, é a ordem simbólica que é «determinante e que explica as diferenças» (Kaufmann, 2005: 92), em que é ilustrativo que no período entre a Grécia antiga e o final da Idade Média, para a ciência Médica, a representação corporal é muito menos marcada pela diferença, tendo Laqueur (1992 *in* Kaufmann, 2005: 92) designado como «modelo do sexo único», sendo entendido o corpo feminino como correspondendo a um «homem voltado para o interior», não oposto mas inferior.

Durante os séculos XVII e XVIII questiona-se o «natural feminino» (Varikas, 2000 *in* Kaufmann, 2005: 92) levando à preparação da «subversão das ideias» que se desenvolveu em pleno no século XIX, «grande século da fabricação social dum novo código de representação fundado na oposição sexual» (Laqueur, 1992 *in* Kaufmann, 2005: 92).

A análise histórica da fabricação social do natural feminino permite mostrar a sucessão e variabilidade dos critérios, estando a sociedade nos últimos dois séculos em «esforço intelectual para categorizar biologicamente homens e mulheres de forma

indiscutivelmente distinta» (Kaufmann, 2005: 94), em «estabelecer identidades e corpos sexuais claros e estáveis, embora estes mesmos corpos sejam equívocos», considerando as «subcategorias de sexo» possíveis (Kraus, 2000, *in* Kaufmann, 2005: 94). Os novos conhecimentos científicos acedem a um «universo de complexidade», multiplicando-se discordâncias «entre o sexo anatómico, o sexo hormonal ou o sexo génico» (Gardey, Löwy, 2000 *in* Kaufmann, 2005: 94).

Kaufmann (2005: 94) não tem como objetivo negar as especificidades biológicas da maioria dos homens e das mulheres, mas antes sublinhar que há uma maior vontade de categorização do que a própria natureza dos factos.

O principal obstáculo à criatividade identitária é bastante menos o dado biológico contrastante entre homens e mulheres, do que «a invenção do natural» [Gardey, Löwy, 2000], os esforços da sociedade para categorizar biologicamente as identidades de género. A categorização é, paradoxalmente, um constrangimento mais pesado do que a própria natureza. A suposta «identidade feminina» não é, de facto, no essencial, senão um papel social» (Kaufmann, 2005: 94 e 95).

Nas interações na Internet (Revillard, 2000 *in* Kaufmann, 2005: 95), «a inovação identitária ganha uma dimensão nova, precisamente libertando-se do corpo».

Kaufmann (2005: 96) defende a tese de que o «processo identitário representa uma das formas principais tomadas pela subjetividade». Levantando o mesmo a questão de como estão interligados os elementos «identidade/subjetividade/reflexividade», e se estes podem ser «amalgamados». Não tendo dúvidas o autor, de que a subjetividade é a noção de maior amplitude, «englobando as mais diversas manifestações da afirmação do sujeito. Uma combinação de autonomia, reflexividade e vontade» (Legrand, 1993 *in* Kaufmann, 2005: 96). Não considerando Kaufmann que seja impossível que seja necessário manter um «carácter relativamente mal definido para avançar na análise», em que a manutenção de noções seja um «mal necessário» que permite «afinar outras ferramentas conceptuais», associando a articulação entre identidade e reflexividade uma dessas ocasiões.

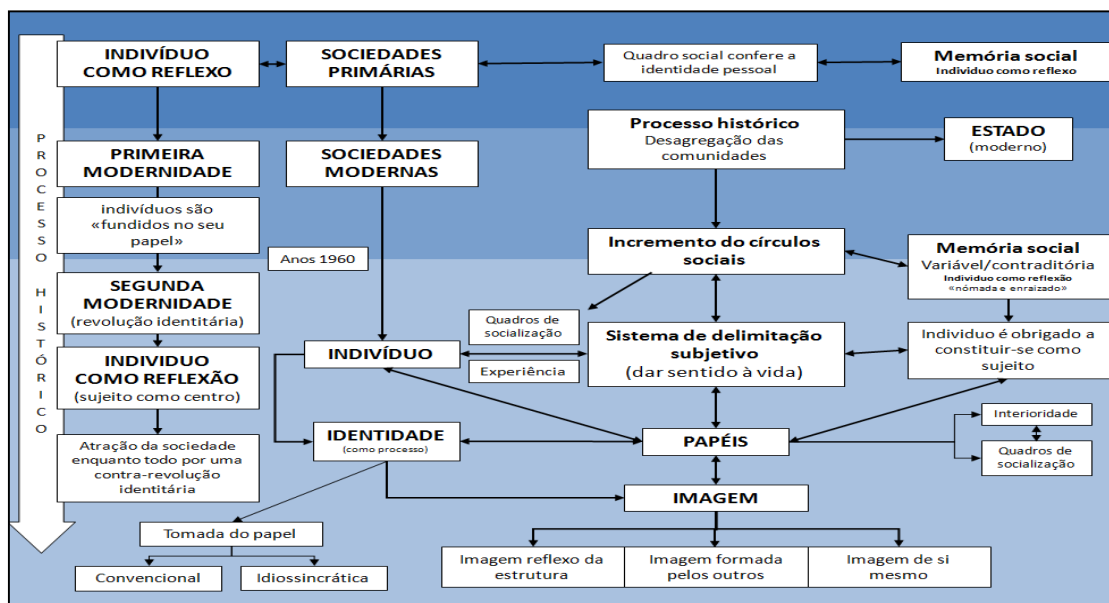


Figura 3: Esquematização elaborada a partir da teoria da identidade de Kaufmann (2005)

3. METODOLOGIA

3.1. Estratégia metodológica de investigação

3.1.1. Opção pela metodologia qualitativa

O nosso trabalho tem como população alvo fonte dos nossos dados empíricos, atores que efetivam o ensino de *danças sociais de par*, em exercício em pluriatividade, ou em pluriatividade em concomitância com poliatividade, sediados no território português, a partir do vetor do ensino da dança kizomba, tendo-se realizado uma amostragem de tipo útil (Patton *in* Maxwell, 1999).

Ao desconhecer-se a existência de trabalhos sociológicos anteriores sobre o nosso objeto, o que pode ser compreendido por esta prática de dança ser recente, emergindo segundo Santos e Mendonça (2016: 3) nos anos de 1980, e também pelo «desinteresse das grandes instituições de investigação» (Le Moal, 1992, 12 *in* Aprill, 2005: 42 e 43) sobre a dança em geral, e as *danças de par* mais especificamente, que segundo Aprill (2005: 98), correspondem a campo de investigação pouco ou nada trabalhado por historiadores, sociólogos e antropólogos. Realidade que resultou na nossa dificuldade em encontrar literatura académica que nos auxiliasse na compreensão do nosso objeto, numa dificuldade também referida no ensaio de Santos e Mendonça (2016).

A «aridez» estatística, bibliográfica e conceptual sobre as *danças de par* (Apprill, 2005: 15), por si leva a que se imponha uma lógica de investigação qualitativa-indutiva na abordagem do nosso objeto, que se desenvolveu tendo em vista a busca de «compreensão dos sentidos da ação social» focado nos atores, e não em «instituições sociais estabilizadas», numa perspetiva pertinente para quando se está perante «transformações culturais com profundas mudanças ao nível das práticas sociais» (Guerra, 2006: 8 e 9).

Apesar de nos termos propostos desde logo a efetuar uma investigação qualitativa-indutiva, inadvertidamente partimos de pressupostos *a priori* não convergentes com os dados emergentes da nossa investigação, levando a impor-se igualmente uma lógica de «descoberta» (Guerra, 2006: 23), em que o entrevistador não é «o único que controla o saber», sendo os entrevistados detentores de saber, sobre os quais são «informadores privilegiados» (*idem*, 2006: 18).

3.1.2. Mobilização do modelo interativo de investigação

Seguimos a modelização interativa de investigação proposta por Maxwell (1999), entre objetivos, quadro conceptual, perguntas de investigação, métodos e validade. O intuito de mobilizar-se esta lógica interativa consta no nosso projeto para este trabalho, mas na persecução do mesmo, sentiu-se não como uma necessidade por o mesmo estar programado, mas antes uma necessidade que se impôs na observação do terreno, que requereu uma constante interceção entre os vários vetores do modelo de investigação, no sentido de uma progressiva aproximação a uma compreensão, de um objeto que no nosso ver é particularmente múltiplo, dinâmico, e complexo.

Esta necessidade de seguir uma lógica interativa no nosso ver vai no sentido da perspetiva de Wright Mills (1967 *in* Kaufmann, 2016: 15) de o investigador ser como que um «artesão intelectual», não devendo este ser dominado nem pelo terreno, nem pelo método, nem pela teoria, que o autor refere como dogmática, mas que no nosso caso preferimos apontar como teorias com forte poder explicativo sobre o social típico, no nosso ver por esse motivo, com potencial de se impor e de enviesar o olhar sobre objeto, que no nosso caso consideramos ser de contexto laboral atípico.

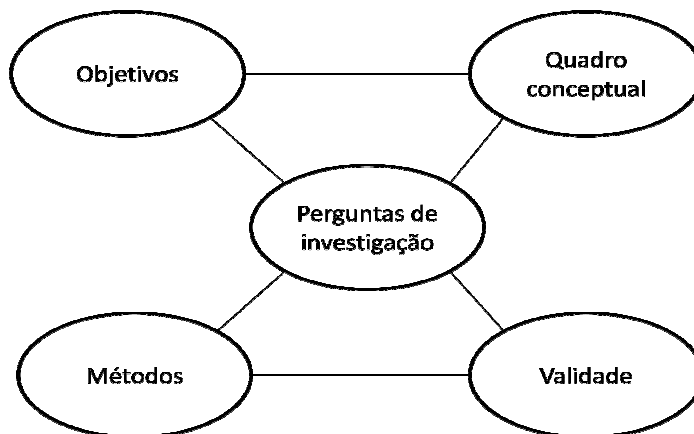


Figura 4: Modelo interativo de investigação (Maxwell, 1999: 23)

3.1.3. Imersão do investigador nos espaços sociais das práticas

Na obra *Writing ethnographic fieldnotes* (Emerson, Fretz, & Shaw, 2011: 3), os autores distinguem a investigação de campo etnográfica em duas atividades distintas, em que na primeira o investigador entra no contexto social participando e conhecendo as pessoas nele envolvidas, e numa atividade distinta, o etnógrafo escreve de forma regular e sistemática o que se observa. A primeira atividade corresponde à *imersão* do investigador no mundo dos outros, de forma a ele poder alcançar o que estes experienciam como importante e significativo. A *imersão* do investigador dá-lhe acesso à fluidez da vida dos outros, incrementando a sua sensibilidade aos processos de interação. Mobilizando os autores de Goffmann (1989 *in* Emerson, Fretz, & Shaw, 2011) a sua perspetiva de que o investigador deve sujeitar-se pelo seu corpo e personalidade ao contexto social, de forma a conseguir percecionar as contingências em jogo sobre os indivíduos.

Segundo Apprill (2005: 87) são numerosos os professores de dança e bailarinos que nas investigações, no momento de partilhar o seu saber se inquietam, preocupando-se em saber se o investigador «sabe dançar», assumindo a questão um ar de legitimidade, perante a qual, quem não efetua a prática não a poderá estudar. Esta perspetiva de efetuação da prática pelo investigador segundo o autor é defendida por Anne Decoret, Christian Dubar e Yvon Guilcher, opinando estes ser essencial para que se possa iniciar a conceção de uma investigação. Perspetiva que também é a do próprio Christophe Apprill, achando este que de tal depende a «perceção, a análise e a compreensão de certas implicações como da natureza das interações sensíveis e corporais», algo que julgamos ser particularmente importante no nosso objeto, pela

centralidade da comunicação não-verbal nas *danças sociais de par* em geral não coreografadas, mas antes efetuadas em «improviso a dois» (Warnod, 1922 in Apprill, 2005: 70), em que o «homem propõe o movimento e a mulher escuta» (Apprill, 2005: 70), tendo o ensino da comunicação não-verbal e a sua mobilização em espaços da prática, forte centralidade no ofício dos atores. Acrescentando-se que Helen Thomas (1995: 5) nos indica, que a dança é muito escorregadia nos seus significados, argumentando Sparshott (1998 in Thomas, 1995: 5) que é ambígua (*equivocal*), fazendo parte do problema na análise da dança, a sua qualidade transitória: «*as you see it, so it has gone*», parecendo-nos importante a *imersão* do investigador nos vários contextos da prática, para perceber esta qualidade transitória sobre os quais os atores trabalham.

Os sociólogos que procurem efetuar um trabalho na área da dança segundo Helen Thomas (1995:20), devem esperar pouca orientação da disciplina. Na realidade não detivemos uma literatura *a priori* que nos auxiliasse a alicerçar este trabalho, tendo sido importante a *imersão* do investigador junto a atores, a espaços das práticas e a comunidades, para em interceção com as entrevistas, auxiliar na busca e seleção de literatura que nos ajudasse na compreensão do nosso objeto.

É na *imersão* que o investigador observa nos contextos sociais, o dito pelos entrevistados nas suas dinâmicas e significados. Esta *imersão* permitiu detetar a não consonância entre o dito e verificado pelo investigador nos espaços, e a literatura inicialmente detida, o que nos obrigou a alongar o processo de busca e seleção de trabalhos que nos auxiliassem na compreensão do nosso objeto.

Julgamos que sem a *imersão* do investigador, seria difícil perceber devidamente o dito pelos atores na sua particular dinâmica e complexidade, assim como achamos que correr-se-ia o risco de inadvertidamente enquadrar o dito, em literatura existente com forte poder explicativo do social, mas totalmente desajustada em relação ao ofício de tipologia artístico «de vocação» como perspectivado por Freidson (1986), assim como se correria o risco de inserir o objeto em literaturas hegemónicas sobre dança (balé, contemporânea e da etnografia dos “primitivos”) conforme nos refere Apprill (2005), correspondendo a realidades sociais de dança totalmente dispares dos contextos relacionados com as *danças sociais de par* objeto do nosso trabalho.

3.1.4. Efetivação de entrevistas visando a compreensão do objeto

Conforme projetado, a entrevista foi a técnica que se privilegiou na recolha dos dados, tendo em vista a compreensão dos significados e das motivações que levaram os indivíduos ao ensino da prática de dança kizomba, e à busca de perceber a relação entre esse ensino em ofício, trajetórias e as suas identidades.

A recolha de dados efetuou-se a partir de entrevistas semiestruturadas face a face com questões de alguma orientação para o entrevistador, mas subalternas à necessidade de compreensão do objeto e aos elementos emergentes durante as entrevistas. Numa compreensão, que progressivamente se foi consolidando com a subsequência das entrevistas, em simultâneo com a *imersão* do investigador nos contextos para melhor percepção de significados, e auxiliar na busca de literatura que enquadrasse os elementos emergentes. Consolidação da compreensão que tem em conta que a regularidade no nosso objeto é a irregularidade, mas numa irregularidade que não é aleatória e alheia ao social.

As entrevistas permitiram verificar a existência de trajetórias profissionais e académicas dispares entre atores, trespassando estes uma pluralidade de círculos sociais, sobre os quais efetuam um trabalho de identificação podendo mobilizar dos mesmos enquanto recursos de experiência. Permitiram igualmente perceber a forma como se desmultiplicam em ofício, de forma não alheia aos graus de identificação com práticas e papéis, e condicionalismos e potencialidades do mercado, não sendo indiferente na construção e reconstrução das suas atividades, os espaços geográficos em que os entrevistados atuam, nem a interceção destes com outros atores, em colaborações que podem ser entre muito pontuais ou mais alongadas, mas em combinações dinâmicas e mutáveis, num ofício associado a tendências (modas) e à busca de oposição ao quotidiano dos públicos (busca da quebra da rotina).

A não detenção *a priori* de literatura sobre o objeto, as complexas dinâmicas de um ofício múltiplo não regulado, a pluralidade de trajetórias dos atores que chegam a este ofício não de forma programada reflexo dos seus percursos académicos, levou a que as entrevistas se tivessem de ajustar aos elementos plurais não previstos, como é exemplo de um dos nossos entrevistados, que se sabia previamente ser também fotógrafo profissional com algum foco nas *danças sociais de par* – levantando questões sobre como delimitar a fronteira entre poliatividade e pluriativade – mas que se

desconhecia completamente que ao mesmo tempo exercia a atividade de militar da GNR.

Apesar da detenção de questões auxiliares de alguma orientação do entrevistador, a lógica de recolha de dados foi a de efetuar-se uma *entrevista compreensiva* dentro da linha perspetivada por Kaufmann (2016), tendo em conta os entrevistados serem detentores de saber sobre o qual são «informadores privilegiados» (Guerra, 2006: 18), e não seguir um padrão de questionamentos fechado.

A *imersão* do investigador em contextos de atividades desenvolvidas pelos atores (de todos os entrevistados) enquanto ofício, foi facilitador no desenvolvimento comunicacional das entrevistas, desde logo por haver uma maior sensibilidade do investigador aos significados referentes a vários contextos, espaços e atores do objeto, julgando-se que os entrevistados tinham a perceção de que o entrevistador não era totalmente alheio aos significados referentes aos contextos das *danças sociais de par*, e das respetivas terminologias de um meio sob o «primado do não-verbal» (Apprill, 2005).

Efetuuou-se a gravação autorizada das entrevistas, que se mobilizou através de transcrições totais, tendo-se entregue a cada entrevistado uma pen-drive com a respetiva gravação.

3.2. Organização dos Dados e Análise

Realizámos a transcrição e codificação na totalidade das três primeiras entrevistas, numa codificação muito próxima ao dito pelos entrevistados, muitas vezes *in vivo* pelas palavras dos próprios, tentando-se sistematicamente detetar os temas, as ideias, as motivações, as perspetivas recorrentes nos atores (Ritchie, Spencer, & O'Connor, 2003), tendo-se recorrido ao *software* NVivo.

Procuramos fazer uma codificação que fosse uma organização do dito pelos entrevistados estritamente a partir das suas palavras, tentando-se evitar quer preconcepções do investigador de senso comum quer suas perceções teóricas, pretendendo-se antes que os elementos emergissem apenas a partir dos atores. Este procedimento veio a auxiliar-nos na busca e seleção de elementos bibliográficos que permitissem enquadrar o objeto de estudo.

Posteriormente, já se detendo uma melhor noção das dinâmicas emergentes no objeto, e já com alguma literatura que nos auxiliasse na compreensão do mesmo, optámos por realizar uma codificação totalmente nova das oito entrevistas detidas, incluindo recodificar as três primeiras, algo que não é proposto na obra de Ritchie, Spencer, e O'Connor (2003), mas seguiu-se a mesma linha da busca de uma progressiva abstração a partir dos dados. Numa abstração progressiva enraizada que foi sendo efetuada tendo em conta a literatura encontrada, procurando-se associar em proximidade os elementos referidos pelos atores e a literatura, como ocorreu com os termos *transmissão/transmissores*, que emerge quer no dito por atores e assim como na literatura sobre a *dança de par*, e não do investigador.

Construímos um índice que reflete uma estrutura temática a partir da ordenação dos dados empíricos emergentes da entrevistas, numa «hierarquia analítica», que permite ao investigador efetuar observações entre diferentes níveis de abstração, sem perda de contacto com os dados na sua forma em “bruto”, conforme perspetivado por Ritchie, Spencer, e O'Connor (2003: 220).

1. OFÍCIO ARTÍSTICO MÚLTIPLO (*pluriatividade*)
 - 1.1. PAPÉIS DO OFÍCIO
 - 1.2. VETORES DE CONTEÚDO TRANSMITIDO
 - 1.3. VETORES DE TRANSMISSÃO
 - 1.4. COLABORADORES
 - 1.5. COMUNIDADE
 - 1.6. DESAFIOS E DIFICULDADES
 - 1.7. POLIVALÊNCIA
 - 1.8. POLIATIVIDADE
 - 1.9. EXPERIÊNCIA
 - 1.10. FRONTEIRA TRABALHO/LAZER
 - 1.11. OFÍCIO NÃO REGULADO
 - 1.11.7. OFÍCIO VULNERAVEL
 - 1.12. TRABALHO DE IDENTIFICAÇÃO
 - 1.12.1. METODOLOGIA DE TRANSMISSÃO
 - 1.12.2. IDENTIFICAÇÃO COM PRÁTICAS
 - 1.12.3. NÃO IDENTIFICAÇÃO COM PRÁTICAS
 - 1.13. SENTIDO DA AÇÃO
2. O MERCADO
 - 2.1. ALUNOS E MOTIVAÇÕES DA PROCURA
 - 2.2. ELEMENTOS DE CONTACTO COM O MERCADO
3. QUADROS DE SOCIALIZAÇÃO
 - 3.1. TRAJETOS DE APRENDIZAGENS

Figura 5: Índice temático dos dados sem subpontos

A ordenação do índice temático acaba por refletir o processo interativo de investigação, no qual primeiramente se encontrou vínculos entre os dados e a literatura

no que refere aos atores efetuarem um ofício artístico múltiplo (ponto 1.), até aos elementos do ofício ser vulnerável (ponto 1.11.7.)

A apreensão dos elementos referentes aos trajetos profissionais, académicos e formativos, de lazer, marcantes de índole pessoal, pela sua pluralidade e diversidade, foi de arrumação temática mais tardia no que refere a um maior grau de abstração, pela dificuldade em inserir na literatura detida. Durante um período desta investigação, procurou-se relacionar os trajetos dos atores e formas identitárias, acabando por se concluir, que não eram elementos identitários objetivos que determinavam os atores observados em ofício, mas antes aqueles que em contexto não regulado, não estruturado, de livre entrada, conseguem mobilizar o «processo identitário» como perspetivado por Kaufmann (2005).

As gravações das entrevistas (8 entrevistados em 11 sessões), têm uma duração total de 9 horas e 51 minutos, tendo-se efetuado a transcrição total das mesmas, por ser uma forma de evitar enviesamentos do investigador através de uma seleção da sua parte de alguns elementos como pertinentes em detrimento de outros elementos.

Os elementos das transcrições foram inseridos na totalidade em pontos constantes no nosso índice temático, o que no nosso ver força o investigador a refletir e a enquadrar elementos que de outra forma poderiam passar inadvertidamente despercebidos, mas que podem ser significativos para os atores e para a compreensão do objeto.

O processo de transcrição e de codificação exaustivo, resultou num elevado grau de familiarização do investigador com os dados detidos, o que auxiliou na aproximação da uma melhor compreensão da complexidade e interpenetração dos elementos dos atores ao nível dos indivíduos, ao mesmo tempo que estes elementos têm uma contextualização sócio histórica específica não aleatória, sendo importante para esta compreensão a interceção com os elementos teóricos da literatura que se encontrou, que não consideramos totalmente trabalhada por limitações do alcance e de tempo deste trabalho.

3.3. Modelo teórico e reflexivo emergente da investigação

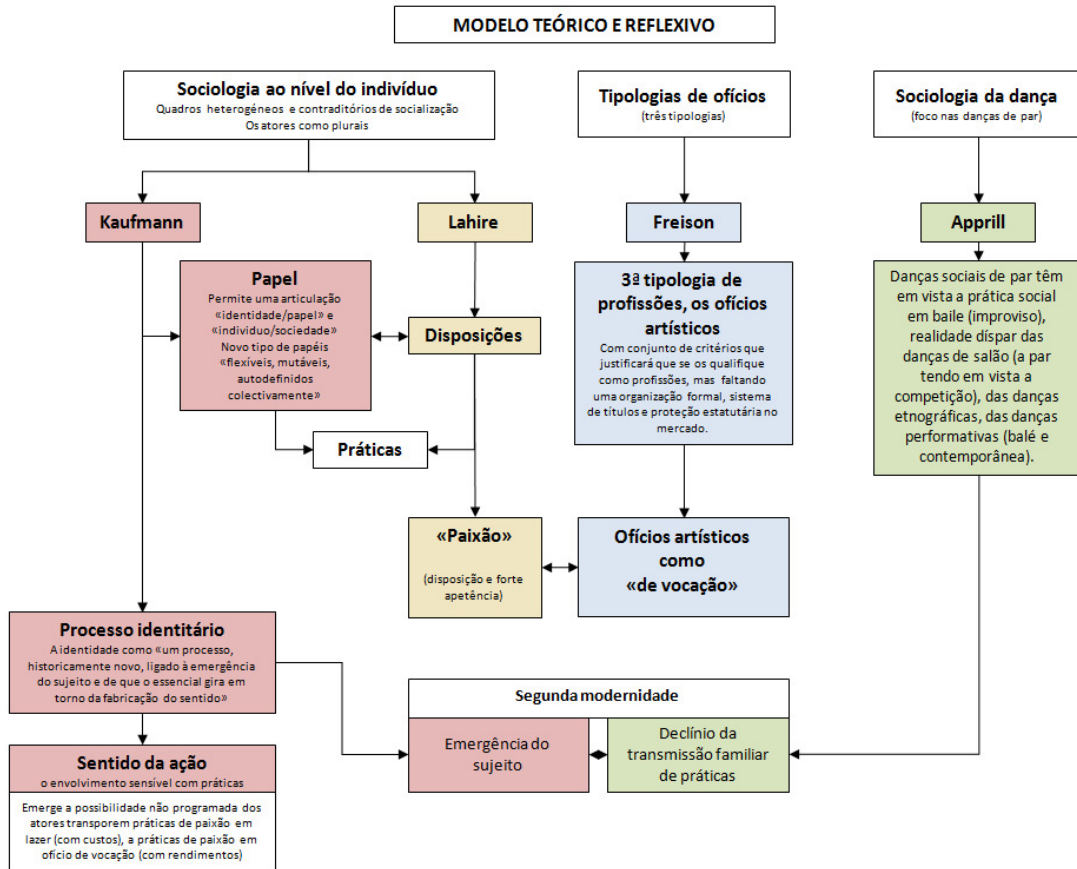


Figura 6: Modelo teórico e reflexivo

Não detínhamos *a priori* um modelo de análise que orientasse o nosso olhar, nem a forma de questionar o nosso objeto. No nosso ver, nem tal seria desejável, pela não detenção de trabalhos sociológicos orientadores sobre o objeto.

A observação realizou-se através de uma aprendizagem progressiva dos significados e respetivas dinâmicas do objeto, da própria forma de como o questionar, no sentido da busca da literatura que auxiliasse na sua compreensão sociológica do mesmo.

O nosso modelo teórico e reflexivo, resulta de um processo interativo como proposto por Maxwell (1999), e da crescente compreensão do nosso objeto, motivo pelo qual o expomos em último lugar no nosso ponto referente à metodologia.

4. RESULTADOS

4.1. Atores em pluralidade de trajetos acadêmicos e profissionais

Entrevistamos oito atores, em que cinco foram homens e três mulheres, aos quais atribuímos pseudônimos, encontrando-se as suas idades no período das entrevistas entre os 30 e os 40 anos, com a exceção de Andreia que tinha na altura 27 anos.

Os trajetos acadêmicos dos atores são predominantemente longos e dispares entre si, com quatro entrevistados com Mestrado (Psicologia, Sistemas de Informação, Belas Artes e Engenharia Eletrotécnica), uma frequência de Mestrado (Dança Académica), um Bacharelato (Militar), uma frequência em Licenciatura (Dança Académica), e apenas uma entrevistada não chegou a ingressar no Ensino Superior por motivações do seu contexto profissional na área da hotelaria detendo a mesma o ensino Secundário completo.

Os trajetos acadêmicos vão em sentido díspar do observado por Apprill (2005) sobre professores de *dança de salão* em Lyon, que apesar de corresponder a *danças de pares*, estes pares são em geral fixos, em práticas que têm em vista a competição, inserindo-se em contextos enquadrados em estruturas com regulações, e não como uma prática de espaços de sociabilidade em improviso. Neste contexto estudado pelo autor, os professores detêm uma formação escolar curta, num exercício em geral, em poliatividade, com experiência na área da indústria, aparentando ser uma forma de se afirmarem «como especialistas malgrado as oito horas passadas num trabalho sem interesse» (Hoggart, 1970 *in* Apprill, 2005: 228), numa tipologia de experiência profissional na área da indústria, que não se detetou nos atores do nosso objeto apesar da diversidade de trajetos profissionais.

A não inserção do *ofício artístico múltiplo de danças de par*, em contextos estruturados, e ainda sem transmissão geracional da atividade, faz com que os atores que conseguem exercer as múltiplas atividades, sejam aqueles que conseguem construir, mobilizar, agregar procedimentos metodológicos a partir das suas trajetórias, quer profissionais, quer das suas aprendizagens em lazer, académicas e formativas. Julgando-se que este tipo de capacidade em contextos não estruturados/regulados são uma necessidade mais incontornável, do que quando comparativamente a contextos em que essa estruturação e regulação se encontra estabelecida.

Os percursos académicos dos atores do nosso objeto, em nenhum momento foram direcionados tendo em vista um futuro exercício do ensino de *danças sociais de par*, nem respetivas desmultiplicações para lá do vetor de ensino, nem tal tipo de percurso académico (até ao momento) é possível de ser efetuado.

Dois dos nossos entrevistados efetuaram trajetos que passaram pelo que designamos como *danças académicas* (balé e contemporânea), tendo o entrevistado de naturalidade cubana entrado muito jovem em formação vocacional artística (8 anos), convencido pela sua mãe de que seria uma forma de «sair da aldeia», ultrapassando o ator a sua perspetiva na altura, de o balé e a dança contemporânea, «ser para maricas», tendo vindo a identificar-se com estas práticas de dança. Já Andreia ingressou numa Licenciatura em *danças académicas* com a qual não chegou a identificar-se desistindo. Sendo interessante as perspetivas diferenciadas dos atores por exemplo sobre a disciplina de História da Dança.

Gostava da História da Dança. História da Dança era importante. Conhecemos a história da dança no mundo inteiro em geral. Do balé no mundo inteiro.

Bruno

Tínhamos História da Dança... que era só balé mas pronto. Parece que a dança é só balé. Não falavam em mais nada a não ser balé.

Andreia

Mesmo entre os dois atores que efetivaram um trajeto académico de tipologia mais semelhante, na realidade há uma disparidade na forma do percurso efetuado e na experiência vivida pelos mesmos nesse percurso. Desde logo pela entrada de Bruno em muito jovem no ensino vocacional em arte, e de Andreia que entra comparativamente mais tarde, e de como estes se identificam (ou não) com as trajetórias.

O dito pelos atores quanto à disciplina de História da Dança, parece-nos refletir não só as diferenças de identificação com a tipologia de trajetória académica, mas também vão num sentido associável à «hegemonia» apontada por Apprill (2005) das *danças performativas* (académicas), que se reflete na literatura existente na área da dança.

As trajetórias académicas dos atores observados, são tendencialmente longas, aparentando aproximar-se mais da realidade do capital cultural elevado dos praticantes de danças contemporâneas como refletido na obra de Sorignet (2012), do que da realidade observada por Apprill (2005) no que refere ao contexto de professores de

danças a par de salão em Lyon, de formação escolar curta e experiência profissional não qualificada na indústria.

Nos trajetos profissionais dos atores há em comum a não passagem por atividades no sector industrial, nem no agrícola, mas além desses setores ausentes da trajetórias dos atores, não detetamos padrões nos percursos dos atores que sejam comuns, havendo uma disparidade de percursos profissionais ainda mais acentuada do que as disparidades dos percursos académicos, pois por vezes alguns atores têm percursos por várias atividades diferentes, nem sempre relacionadas com o percurso académico por si efetuado.

Desta forma verificou-se os atores terem passado pelas seguintes atividades, não se repetindo as mesmas em nenhum caso entre atores: auxiliar de veterinária, bailarino na Companhia Nacional Bailado, marinheiro, empregado de mesa, ajudante de construção civil, jardineiro, empregada em café, empregada em clube de vídeo, trabalhadora em departamento financeiro da TV Cabo, administrativa em diatética, administrativa em área de financiamentos, vendedora de automóveis, delegada de informação médica, vendas em imobiliária, *bartender*, animadora sociocultural na ASMAL, CM Tavira, gestor financeiro de empresa segurança privada, gestor financeiro de uma promotora imobiliária, diretor financeiro de empresa de construção, jogador de andebol («pago»), serralheiro, Brigada de Trânsito, investigação criminal (viação), Chefe de Subsecção de Treino (GNR), fotógrafo, engenheiro eletrotécnico e por fim trabalhadora em várias funções no ramo da hotelaria.

Também se verificou a ausência da transmissão geracional do *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par* em todos os atores, não havendo progenitores em atividades profissionais relacionadas nem em proximidade com a área da dança. Julgamos que a disparidade de trajetórias profissionais vai no sentido da disparidade profissional existente entre os públicos de aprendizagens de *danças sociais de par*, enquanto práticas de lazer, no nosso ver tendencialmente urbanos, a partir dos quais alguns atores emergem posteriormente em práticas enquanto ofício. No nosso ver o que faz com que uns atores transponham de práticas de lazer a ofício, não são trajetos académicos nem profissionais específicos, mas a detenção pelos atores das disposições necessárias para transposição a ofício, e a sua capacidade de agregar uma transmissão coerente a partir de uma pluralidade de experiências muitas vezes contraditórias, das quais se incluem experiências académicas, profissionais e de aprendizagens incluindo as

efetuadas enquanto lazer, sendo no nosso ver central o «processo identitário» (Kaufmann, 2005).

4.2. A transposição de práticas de lazer para práticas em ofício

As trajetórias acadêmicas e profissionais dos atores do nosso objeto, são díspares do observado por Apprill (2005) no seu trabalho sobre os professores de *danças de pares (fixos) de salão* de Lyon. No entanto, no nosso objeto como no objeto do autor, ocorre a transposição de práticas efetuadas como lazer para a sua efetuação em ofício, sendo que no contexto observado por Christophe Apprill, tal ocorre passando pela ascensão de aluno/a com aptidão a auxiliar do professor como monitor/a, algo que ocorre no nosso trabalho com a nossa entrevistada Andreia que foi monitora de Gabriel, mas havendo uma clara predominância de antigos alunos mais uma vez de Gabriel, que transpõem para professores em ofício sem a passagem como monitores deste último, no nosso caso pelo vetor kizomba. É de assinalar que é também através deste ator que se faz a inserção de Helena como professora quando esta passa a ser o seu par de ofício.

Gabriel é o introdutor da prática kizomba enquanto ofício no Algarve, e desta forma se pode compreender a sua centralidade neste vetor num *ofício múltiplo de danças sociais de par* (não fixos) que historicamente é muito recente, ainda não se verificando transmissões geracionais como ocorre em contexto de *danças de pares (fixos) de salão* (Apprill, 2005). Julgamos que a manutenção desta atividade pelos tempos levará a que seja mais provável a emergência de alunos a monitores e de monitores a professores (que já acontece), e julgamos provável que como em outros contextos de outras práticas, passe a haver casos de transmissão geracional do ofício.

A transposição em geral, é uma transposição de práticas em lazer com custos, para práticas em ofício remuneradas. O entrevistado Gabriel ilustra os custos como prática de lazer em contextos de *danças de salão* de competição, algo que faz parte do seu manancial de experiência e de hábitos corporais mobilizáveis em maior ou menor grau em ofício:

Investigador: Nessa etapa já era ofício remunerado?

Gabriel: Nessa etapa era apenas o contrário, até gastava dinheiro só nisso. Não tinha patrocínios, e ia aos campeonatos do meu próprio bolso, fatos do meu próprio bolso, isso tudo. Era como um hobby caro, uma paixão.

Associamos o exercício das práticas em lazer a «paixão» como dito pelo entrevistado, assim como no sentido disposicional de «paixão» de Bernard Lahire (2005), passando na transposição a práticas em ofício a associar em concomitância o sentido de atividades de «vocaçã» no sentido dado por Freidson (1986).

4.2.1. O primeiro contacto com danças sociais de par do ofício

O nosso entrevistado Bruno entrou em primeiro contacto com *danças sociais de par* que mobiliza para ofício, através de socialização de rua em Cuba ainda muito jovem, através das práticas de dança salsa e merengue, não associando este ator a sua aprendizagem à transmissão familiar.

As aprendizagens por transmissão familiar, ocorre com Gabriel e com Helena pela prática kizomba. Helena com o seu pai moçambicano, acrescentando ela sobre a sua aprendizagem familiar que «ainda não havia nada destes passos», que a dança era sentida e não técnica, algo que segundo a mesma agora a kizomba é, sendo necessário aprender-se a técnica, não se chegando lá por «*feeling*», tendo sido o parceiro de dança e ofício Gabriel a ensinar-lhe a kizomba atual. Por sua vez Gabriel é de naturalidade angolana e em jovem teve aprendizagens por transmissão através de familiares em festas PALOPs na região de Lisboa, numa kizomba segundo o próprio «ainda sembada», anotando-se com este termo a sua presença no processo de declinação de uma prática de dança (semba), que de forma não imediata, passa a ser perspetivada como uma prática distinta (kizomba). Mais tarde este ator mobiliza uma «mistura das danças», não alheio às suas experiências como bailarino, resultando em «novas passadas» na kizomba, tendo este ator sido criticado segundo o mesmo depreciativamente por seus conterrâneos, como estando a fazer uma «kizomba de salão», como estando a «estragar a kizomba».

Emerge neste nosso trabalho a perspetiva de que a kizomba é ensinada metodologicamente para grupos, pela necessidade de implementar processos de transmissão para grupos para lá do controlo físico e pessoal por demonstração, diferenciando-se da transmissão familiar, da transmissão individual informal, requerendo dos atores o explicar das movimentações ao «desmembrar o passo» como refere o entrevistado Bruno. Há uma transposição de uma prática corporal que originalmente é fluida, para uma sistematização por etapas, parcelando as

movimentações, o que como que mecaniza o que se procura que volte a ser fluido na incorporação. A sistematização muitas vezes acaba por refletir-se em algum grau na própria prática como refere Bruno, acabando por transmitir as práticas que aprendeu por imersão, mas que declinaram no seu processo de transmissão metódica, havendo passos que este ator nem sem lembra de como eram originalmente. Declinações das práticas que ocorre igualmente pela diversidade de elementos técnicos que se incrementam às práticas de dança, até pela necessidade de manter o interesse «fresco» na mesma enquanto produto, como nos indica o entrevistado Gabriel. No entanto, a transmissão familiar recebida pelos atores, e a imersão na “origem” das práticas, pode ser uma fonte de legitimidade na transmissão da prática, assim como há elementos de hábitos corporais (ginga) cuja mobilização pode ser importante para o ofício dos atores.

Os entrevistados Célia, Dário e Eduardo, entram em contacto com *danças sociais de par* ao conhecerem espaços noturnos onde estas danças ocorrem socialmente. Dário durante o seu Mestrado em Inglaterra foi a um bar com prática de salsa e segundo o próprio, «não sabia o que era aquilo. Não sabia distinguir o que é que era o merengue da salsa». Eduardo e Célia entraram em contacto através de espaço noturno da prática kizomba por convite de pessoas amigas. Célia já em jovem detinha o gosto pelo tipo de musicalidade, mas por sua vez Eduardo refere que «detestava ouvir kizomba», mas apreciou o ambiente no espaço noturno e ao ver como um amigo dançava, acabou por ingressar em aulas que até aí desconhecia existir de Gabriel (animador desse espaço noturno).

O nosso entrevistado Fábio ganhou um concurso de uma instituição bancária, cujo prémio eram aulas de flamenco, e dentro da mesma altura, uma amiga perde o seu par de salsa. Este ator veio a identificar-se com este tipo de «atividade artística e cultural, social, junto das pessoas», em que ao contrário da sua área de formação em Belas Artes, não há a «divisão brutal entre, um grande artista, e o público».

Andreia expressa que em jovem sempre gostou de dançar, mas como não sabia, «inventava». A mesma veio a tentar entrar na Universidade como a mesma refere, mais por ser sonho do seu pai, na área da Terapia Ocupacional. Ao não conseguir entrar procurou forma de ocupar o tempo, tendo encontrado as aulas de Gabriel nessa altura na prática de salsa.

Os atores Célia, Dário, Eduardo, Andreia e Fábio efetuaram as suas primeiras aprendizagens em *danças sociais de par* através da frequência de aulas, em idade relativamente tardia (comparativamente à prática de balé), já após a formação do

Secundário. Destes atores, três referem ter aprendido nas aulas de Gabriel, em que Célia e Dário, na prática kizomba e Andreia inicialmente em salsa, já tendo Helena referido a aprendizagem enquanto par da kizomba atual com Gabriel.

4.2.2. A entrada no ofício múltiplo de danças sociais de par

Os entrevistados Célia, Helena e Gabriel entram em ofício como par de outra pessoa em atividade. Todos os entrevistados iniciaram o ofício através do vetor de transmissão aulas, com exceção de Gabriel, que inicia no vetor animação como parceiro de quem já exercia tal atividade.

Julgamos que tendencialmente os atores iniciam o ofício através do vetor de transmissão aulas, e que é com a construção de uma comunidade de alunos, e respetiva demonstração de aptidão perante públicos (refletida em reputação), que os atores progressivamente começam a desmultiplicar a sua atividade através de outros vetores, incrementando assim igualmente a diversificação de rendimentos, tendo em vista no conjunto dos mesmos, a sustentabilidade num modo de vida em práticas de *dança sociais de par*.

No entanto a desmultiplicação dos atores não se resume a uma necessidade de sustentabilidade económica, como referido por Bureau e Shapiro (2009: pp. 23), em que segundo os quais, é parte integrante da identidade profissional do artista a valorização da pluriatividade, não estando a diversificação de atividades apenas ligada a condições objetivas. Neste sentido vai o referido pela nossa entrevistada Andreia, ao indicar-nos o seu objetivo de vir a ter um «par fixo», por gostar também de fazer espetáculos performativos para além do seu gosto pelo ensino que efetua, sem o associar a fatores económicos.

Gabriel e Eduardo iniciam a transmissão em aulas perante sugestão de outras pessoas que lhes reconhecem a aptidão para o fazer. Já Dário foi por no retorno de Inglaterra, desejar continuar a aprender salsa, e haver quem ensinasse em Lisboa, mas não na sua região de residência (Algarve), tendo juntado «dez amigos», e começou segundo o mesmo, «a ensinar o pouco que sabia como sabia». Por sua vez Fábio experimenta ainda durante o seu percurso académico em Belas Artes dar aulas de salsa, segundo as suas palavras, «sem grande responsabilidade, sem me expor demasiado», sem se «apresentar como professor de salsa», algo que só passou a fazer, quando outros

professores de salsa com «experiência» o «começaram a tratar como professor de salsa».

Bruno por questões pessoais tem de se deslocar de Lisboa onde trabalhava como bailarino na Companhia Nacional de Bailado Contemporâneo para o Algarve. Referindo-nos que teve de «mudar radicalmente» dos «níveis de dança que tinha estudado», que teve de pensar em alternativas, e que como cubano, perspetivou o ensino da salsa, aprendida por si em socialização de rua.

Por sua vez Andreia entra em aulas como aluna de Gabriel, mas segundo a mesma, uma semana depois, este coloca-a a dar aulas com ele (como monitora).

Verifica-se que os atores chegam ao *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, sem um trajeto deliberadamente programado nesse sentido através de um percurso académico (nem tal é possível), mas antes por uma transposição para ofício de práticas de lazer que eram efetuadas em oposição às suas atividades profissionais. Tal transposição ocorre ao ser-lhes reconhecido por outros, aptidões para o ensino, quando estes o efetivavam em contextos informais. Podendo ocorrer serem convidados para a atividade por outro ator já em exercício, ou por interessados em adquirir a prestação de serviço para a *animação* de espaço noturno, ou pela passagem de auxiliar (monitor) de ator em ofício a professor, ou ainda, pelo fato dos públicos solicitarem um ensino formal mais regular, em vez de informal em contexto pontual.

De formas dispares, mas que passam muitas vezes pelo reconhecimento por outros da aptidão, a transposição de práticas de lazer de «paixão» (com custos), em práticas de «paixão» efetuadas enquanto ofício de «vocação» (com rendimentos), acaba por emergir para o ator como uma possibilidade, parecendo-nos ilustrativo o dito por Gabriel sobre a chegada dos professores a este ofício artístico múltiplo:

...não existe propriamente uma profissão à partida, não há um trilho traçado para o professor de dança, porque o professor de dança é um estado que se forma, uma pessoa descobre que tem esse dom para transmitir algo às outras pessoas. E é um bocado assim. A fama vai-se passando, “olha aquela pessoa é boa a fazer isto e tal” e quando dás por ti está formado o professor de dança.

Gabriel

De notar que em contextos de *imersão* em observações informais, há atores aos quais outros lhes reconhecem as aptidões, mas que os mesmos não se identificam com os papéis do *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, entre os quais os

referentes a transmissão formal das práticas para grupos, não tendo os mesmos intuitos de ir além da transmissão individual informal por demonstração.

4.3. O mercado das danças sociais de par “exóticas”

Segundo o Dicionário de Economia e Ciências Sociais (Echaudemaison, 2001: 250) o *mercado* corresponde a «lugar abstrato de encontro entre uma oferta e uma procura, que conduz à formação de um preço», termo este que por vezes é mobilizado pelos próprios atores. No nosso ver, o espaço «abstrato» do *mercado* referente a *danças sociais de par* sobre o qual atores constroem o seu ofício, tem uma contextualização histórica e social específica. É sobre espaços de *mercado* emergentes numa contextualização histórica e social associável ao declínio da transmissão informal de práticas de dança, que resulta uma procura, ou que passa a haver espaço para que atores tentem despoletar essa procura.

Parece-nos importante a busca de uma contextualização histórico/social de um mercado específico que nem sempre esteve presente. Julgamos pertinente o apontando por Apprill *et al.* (2013: 12) que em França a partir dos anos de 1960, houve uma entrada em crise dos modos de transmissão informal das *danças de par* no espaço familiar e nos espaços de *baile*, devido ao sucesso dos ritmos anglo-saxónicos e da eletrificação da música, o que acarretou um incremento da acessibilidade da música e da dança. O enfraquecimento dos espaços de transmissão informal, levou ao surgimento de escolas de dança nos anos de 1970, seguido de estruturas do tipo associativo nos anos de 1980, e da emergência do gosto por uma diversidade de práticas de dança. Numa dinâmica que poderá não ter ocorrido de forma exatamente igual em Portugal assim como dentro das suas regiões, mas num processo que julgamos ter tido semelhanças no sentido em que se desenvolveu.

Antes do ensino formal e popularização da prática de dança kizomba no Algarve, existia na região uma prevalência das danças latinas de *salsa*, *bachata* e de *merengue* – não correspondentes a práticas de *danças de salão* de competição – que eram (e são) ensinadas em aulas, e efetuadas enquanto prática em alguns espaços noturnos, num processo que julgamos ser semelhante ao ocorrido na região metropolitana de Lisboa, mas um pouco posterior. Danças estas que serão segundo Apprill (2005: 95), sinónimo de calor e sensualidade. O atributo de “latinidade”, tornou-

se expressão usual para afirmar a identidade cultural destas danças de origem “exótica” (Dorier-Apprill & Apprill, 2000: 11 e 12).

A popularização da dança kizomba levou à existência de um mercado de potenciais consumidores, associáveis aos consumidores de danças “exóticas”, daí no nosso ver, ocorrer igualmente a popularização da terminologia danças “afro-latinas”, para abordar este mercado, estes públicos consumidores, em geral não socializados na prática, que não incorporaram estas práticas através de uma «aprendizagem por imersão» (informal) (Apprill: 2012: 184).

Os entrevistados procuram ajustar as suas disposições detidas - que no nosso ver são de aprender, artísticas, físicas, para ensinar e para socializar - à possibilidade de as desenvolver perante as potencialidades e limitações do mercado, estando os atores dispostos a alguns riscos ou a uma menor rentabilidade desde que lhes permita prosseguir um ofício artístico de «vocaçãõ» conforme perspetivado por Freidson (1986).

O que me levou a ensinar kizomba para já foi o gosto pela música. Depois... foi o gosto pelo ensino, e também... havia um mercado. Havia procura de kizomba. As duas coisas associadas. Se não houvesse procura, sinceramente não ia ensinar uma coisa que ninguém queria saber ... Ou então se calhar não sei! Não sei! Se calhar fazia como na salsa, começava! Começava o ensino. Mas no fundo foi a junção dessas duas coisas.

Dário

Neste excerto o ator expressa a sua *disposição artística* para a música, a sua *disposição* para o *ensino* e a existência de um mercado de pessoas interessadas (públicos não socializados na prática) em danças que lhes são “exóticas”, no caso a kizomba, mas levantando a possibilidade de iniciar esse ensino se ainda não houvesse procura da prática como fez com a introdução de aulas de salsa. Algo que vai no sentido do feito por Gabriel na prática de dança kizomba, que foi tentando introduzir em espaço noturno onde efetuava animação de danças latinas, sob resistência do proprietário. Verifica-se que alguns atores por vezes demonstram práticas no mercado com que se identificam, antes de existir procura nesse mesmo mercado. No caso de Dário, introdutor da salsa em linha em ofício no Algarve, e Gabriel, introdutor da kizomba em ofício na mesma região.

Freidson (1986) sobre os ofícios artísticos, refere que estes têm uma singular relação com um mercado económico, que é composto por uma clientela de não

especialistas, cuja procura efetuam de forma complexa e instável. Procura da qual dependem os artistas para a sua subsistência, algo que pode ser ilustrado por Dário.

O mercado da dança é um mercado muito inconstante, as pessoas vão, as pessoas vêm. É difícil contar com as pessoas. Amanhã não posso dizer que vou ter dez alunos, estás a ver? Não sei! Posso ter dez, posso ter cinco, mas posso ter vinte. E então isso para quem faz contas à vida, ou para quem precisa disto para viver, não é uma situação para uma pessoa normal, não é uma situação relaxante. Eu tenho de pagar contas e não saber o dinheiro que se vai ganhar, mas tenho que estar lá à mesma. Nesse sentido é que disse que se torna um risco. Mas pronto, tirando isso é impecável. Agora sou um abençoado, não tenho que pagar casa. Então nesse sentido consigo relaxar. (...) Mas gosto disto... e estou bem como estou.

Dário

Segundo Geertz (2002 in Apprill *et al.*, 2013: 126), a vulgarização do termo «mundialização» tende a fazer esquecer a heterogeneidade das práticas no interior do campo da dança, assim como as diferenças que separam as músicas e as danças quanto às condições de circulação, de receção e de prática. Certas danças conhecem uma difusão global enquanto outras permanecem circunscritas a um território definido.

As *danças latinas* (salsa, bachata, merengue) não permaneceram circunscritas, sendo um produto da “*world culture*”, enquanto práticas de lazer descontextualizadas, objeto de modas, encontram-se no coração das dinâmicas sociais, culturais e comerciais novas e estrangeiras à sua origem (Dorier-Apprill & Apprill, 2000: 16).

Bosse (2013: 227), ao abordar a salsa, refere-a como tendo sempre sido prática translocal, e que a sua capacidade de atravessar linhas nacionais e étnicas, é central para o sucesso desta prática de dança e da sua entrada nas formações cosmopolitas e na indústria de entretenimento global. Salsa cujo enraizamento nas experiências urbanas Latino Americanas, é componente chave a ser uma prática com apelo global, num género com *momentum* no mercado global como expressão de uma urbanidade universal.

Apesar da clara diferença da música e da prática de dança salsa e kizomba, julgamos que o escrito por Bosse (2013) sobre a salsa e o seu apelo para o mercado global se pode associar à kizomba, julgando-se haver alguma proximidade dos públicos (consumidores de danças “exóticas”), e por termos a perceção através dos meios de comunicação de ser um fenómeno global. Mercado global dos quais alguns dos nossos entrevistados participam, ao exercerem componentes das suas atividades para lá das fronteiras nacionais, como é o caso de Eduardo, Célia, Gabriel e Helena, que efetuam

workshops e espetáculos internacionalmente, assim como no caso de Gabriel e Helena que recebem alunos estrangeiros que se deslocam ao Algarve em «férias dançantes» como o próprio entrevistado Gabriel denomina.

Julgamos que são os atores do *ofício múltiplo de danças sociais de par*, que ao mobilizarem a prática de dança kizomba, aplicando-lhe procedimentos metodológicos para transmissão para grupos (públicos), a transpõem de uma prática circunscrita à África Lusófona em transmissão informal (individual por imersão), para uma prática que se transforma em produto que pode ser acedido por públicos (da «segunda modernidade») de círculos sociais dispares, ocorrendo uma popularização global, a que não é alheio o acesso e mobilização pelos atores dos meios de difusão disponíveis na internet. Aplicação de procedimentos metodológicos que no nosso ver contribuem para declinações da prática, sendo um dos elementos dos *spectrum* de posicionamentos entre os defensores da “tradição”, que no ponto mais extremo serão os de aprendizagem por imersão e transmissão individual informal, e aqueles situados em posicionamento extremo oposto, os da “evolução”, com um maior foco talvez na expressividade artística mobilizando-a em conjugação com a interceção de vários elementos, de várias influências, de vários hábitos corporais, do que com um foco na origem identitária da prática, sendo este *spectrum* de posicionamentos um espaço de tensões entre atores, refletindo-se na construção seus ofícios e respetivos conteúdos transmitidos, e de como os atores se apresentam e enfrentam o mercado.

Também é de referir a nossa perceção de que os entrevistados estão sempre bem conscientes do mercado em que atuam, nas suas potencialidades e limitações às quais têm constantemente de se adaptar, assim como estes estão conscientes das motivações que levam alunos à prática de *danças de par* incluindo a kizomba. Sendo de assinalar entre as motivações referidas pelos entrevistados: os contextos de rutura pessoal como do divórcio, o luto, a busca de sociabilidades, a busca de parceiro(a), dificuldades pessoais, o esquecer problemas do dia-a-dia, o ser um antisstress, o estar na moda, o fazer algo de novo, o ser atividade física, emergindo inclusivamente alguns elementos como contexto tipo terapia para públicos consumidores por vários atores, não sendo referido a aprendizagem da dança como primeira motivação da procura dos públicos.

Os atores estão conscientes dos seus públicos e das suas motivações, assim como dos objetivos diferenciados de cada espaço da prática em que trabalham, num conjunto de atividades que um vetor com centralidade que é o do ensino de prática, numa aprendizagem que é perspetivada como lazer, assim como o é a sua mobilização pelos

públicos nos respectivos espaços sociais de aplicação da prática, indo este exercício no nosso ver numa oposição ao exercício do quotidiano dos públicos. Parecendo-nos pertinente a perspectiva de N. Elias e E. Dunning (1986 *in* Apprill, 2005: 74 e 75), de que no divertimento a ideia central é a diversão que permite «o relaxamento das tensões». Tratar-se-á de um afastamento da consciência do mundo através do jogo, do lazer contemplativo, ou do movimento dos corpos através da dança, pelos estados de êxtase e de transe que eles podem suscitar, sendo geralmente uma forma de esquecimento de si.

O referido por Elias e Dunning (1986 *in* Apprill, 2005) parece-nos refletir o observado nos espaços de aprendizagem formal e nos espaços da prática, e julgamos que os professores constroem os seus ofícios, conscientes desta realidade às quais também têm de corresponder (adaptando-se constantemente). Durante o exercício do ensino da dança, atores têm de encontrar o equilíbrio entre colocar a ordem necessária no grupo para uma aprendizagem que é complexa, ao mesmo tempo que tentam o fazer em espírito de animação e de motivação dos seus públicos durante essa mesma aprendizagem que os públicos pretendem consumir enquanto prática de lazer, num ensino cuja presença dos públicos em aprendizagens não estão vinculadas a persecução de títulos (académico, formativo, de competição), de graus simbólicos como em algumas práticas corporais marciais, não têm em vista metas objetivas como motivação dessa aprendizagem, a motivação dos públicos na aprendizagem tem de ser encontrada pela própria aprendizagem sem metas objetivas, sendo central o papel da integração dos públicos em contextos de sociabilidade.

10% vêm aprender realmente a dançar. Só o dançar. 70% é para ... arranjar companhia... das duas maneiras, tanto como amigos... social... tanto como um parceiro ou uma parceira... e depois aprender a dançar. Acham que se calhar “olha se calhar se eu der este passo, se for aprender a dançar... se calhar vou conhecer um grupo de amigos ou vou conhecer uma pessoa”. Ou se souber dançar melhor uma rapariga pode olhar para mim, ou um rapaz. Há muito disso, isto são danças sociais, de competição, nada.

Helena

4.3.1. Os espaços das práticas

No início do séc. XIX, no contexto francês, a transmissão das danças realiza-se dentro de três espaços sociais, sendo o *espaço da família*, onde se implementa uma pedagogia doméstica, o *espaço do baile*, e o das *escolas de dança*, com base numa

transmissão didática. Os dois primeiros espaços sociais aparentam ser pouco normativos, já a abertura de escolas de salão (por volta de 1820 em França) levam à definição e à imposição de quadros e de normas precisas na maneira de transmitir e de praticar a dança (Apprill, 2005 e Apprill *et al.*, 2013), operando-se igualmente «uma separação teórica entre a dança social e a dança clássica.» (Hess *in* Apprill *et al.*, 2013: 11 e 12)».

Já nos anos 60 do séc. XX, o sucesso dos ritmos anglo-saxónicos, a eletrificação da música, o incremento da acessibilidade à música e à dança, leva a uma significativa erosão dos modos informais de transmissão, levando a que os jovens deste período negligenciassem as danças e as sociabilidades dos espaços de *baile* entrando estes em crise. Há um enfraquecimento das transmissões intergeracionais que é parcialmente compensada pelo desenvolvimento de escolas de dança nos anos 70, e de um tecido associativo nos anos 80, que responde ao surgimento de uma paixão para uma variedade de práticas de dança. Este impulso em França ocorre inicialmente através da dança clássica, jazz e contemporânea. Nos anos 90 emergem outras disciplinas em massa, como as danças indianas, a salsa, a capoeira, o hip hop, o tango argentino, e mais recentemente o country (Apprill *et al.*, 2013: 12).

A entrada em declínio das formas de transmissão familiar assim como pública, principalmente no meio urbano, levam à transposição da transmissão através do desenvolvimento de escolas de dança especializadas no ensino de *danças de par*, e depois num segundo momento pelo desenvolvimento de estruturas polivalentes ou associativas. Afirmando Apprill (2005: 18) que na atualidade há uma «surpreendente variedade de lugares de transmissão», dando o exemplo das associações, centros culturais, casas de jovens e da cultura, escolas de dança clássica e contemporânea, escolas de dança especializadas nas *danças de par*.

Estes elementos indicados por Apprill *et al.* (2013) e Apprill (2005) são referentes ao contexto francês, não se detendo de momento elementos em igual grau sobre o contexto português. Mas julgamos que apesar dos processos poderem ter ocorrido em ritmos e dimensões diferenciadas de Portugal comparativamente a França, e mesmo entre regiões dentro do território português, o descrito parece-nos válido para o nosso território nacional.

No nosso objeto, o refletido em entrevistas, e visto nos terrenos, vai no sentido da «surpreendente variedade de lugares de transmissão» como Apprill (2005) refere. Verifica-se a transmissão das práticas numa diversidade de espaços, como ginásios, em

Associações culturais desportivas e outras, em hotéis, restaurantes, espaços ao ar livre, rua, cafés, bares, discotecas, espaços de propriedade dos atores. Mas verifica-se que mesmo os atores detentores de espaços próprios, têm uma elevada mobilidade geográfica e entre tipo de espaços nos quais se efetuam as práticas.

Nesse percurso... em certa altura fiquei sem a carta de condução. Durante seis meses... o que provocou a paragem total das aulas.

Bruno

A mobilidade é potencializada pelas redes sociais *online*, onde informações de quem, o quê e onde, quer de aulas quer de animações e eventos, são transmitidas de forma direcionada aos públicos de forma rápida, económica e flexível (permitindo ajustes ao anunciado).

Os bares e discotecas são espaços centrais nas mobilizações das práticas em sociabilidade, mas são igualmente espaços de transmissão. São espaços de transmissão informal, em que qualquer pessoa que saiba algo pode tentar ensinar alguma coisa individualmente a outra pessoa, mas também são espaços de transmissão mais formal e sistemática como por exemplo quando os atores desenvolvem aí *animações* e *workshops* para públicos. Nas *animações* os atores estão à frente dos públicos e estes imitam-nos, sendo uma forma de estes adquirirem (ou reforçarem) hábitos corporais das práticas depois mobilizáveis em *dança de par*. Por sua vez, os *workshops* nestes espaços são desenvolvidos de forma semelhante como se desenvolvem as aulas dos atores, mas normalmente entre 15 a 20 minutos em vez da 1 hora que costuma ser em aula, numa transmissão feita há medida do tempo, que tem de ser igualmente eficiente tendo em conta os públicos, em geral com grande disparidade de hábitos corporais das práticas detidos, aos quais os atores têm de se adaptar, efetuando transmissões à medida, em «situação analisada *on time*» como nos refere Dário, com ajustes em «tempo real» como nos diz Gabriel.

Há dinâmicas e interceções entre os espaços. Os espaços de aulas permitem aos atores criarem «as massas» - mobilizando-se terminologia de Gabriel - para que estes possam desmultiplicar-se em ofício para outros espaços da prática em sociabilidade (ex. bares, discotecas). Por sua vez os espaços da prática em sociabilidade, reforçam o sentido da aprendizagem das práticas por parte dos públicos.

Assim como o sentido das aprendizagens de balé e contemporânea requerem espaços de espetáculos, e das danças de salão requerem espaços de competição, as

danças sociais de par requerem espaços da prática em sociabilidade, e por sua vez os espaços de sociabilidade potencializam o sentido da procura dos espaços de aprendizagem formal.

Assim como há públicos que depois da frequência de espaços de aulas, transpõem para os espaços das práticas em sociabilidade, há públicos que entram em contacto com as práticas nos espaços de sociabilidade, e a partir de aí ganham interesse pelas práticas e procuram os atores e os seus espaços de transmissão em aulas. Processo que ocorreu até com alguns dos atores, como nos nossos entrevistados Dário (salsa), Eduardo (kizomba), Célia (kizomba) e Helena (salsa), sendo que Helena passou para uma aprendizagem enquanto par de Gabriel.

Segundo Apprill (2005: 17) as *danças de par* compõem-se ou recompõem-se num complexo tabuleiro de xadrez de territórios e num emaranhado de atores, ilustrando o autor com o baile, o dancing, o clube, a escola, a associação, a família, o(a) futuro(a) esposo(a), o(a) amante, em suma em todas as festas de reunião onde se dança. E das sazonalidades extensivas: a transição entre o fim da adolescência e a idade adulta, a separação (luto, divórcio), a aposentação, o verão (*l'été*), a resolução de novo ano, o cuidar de si. Segundo o meio, rural, suburbano ou de centro de cidade, as questões comunitárias e o tipo de público são *a priori* diferenciados, num perspectiva de emaranhado que nos parece pertinente para o nosso objeto.

Para Christophe Apprill (2005: 17) as *danças de par* são uma prática às vezes atravessadas por formas de renovação. Mutações que ocorrem segundo o mesmo, nos espaços específicos de competição, no chá dançante, no dancing e no baile de tango. Em que num olhar aos diferentes lugares e territórios da prática permite identificar a pluralidade de finalidades, de modos de representação de si, e de maneiras de conceber e de transmitir o movimento, assim como diferentes modos de ocupação do espaço privado e público.

Durante o nosso trabalho imergimos em contextos de vários territórios, sendo um dos tipos de espaços importantes os espaços de aulas, em que os professores ensinam a prática de dança kizomba, várias vezes em conjugação com o ensino de outras *danças de par*. É frequentemente nestes espaços que os públicos aprendem as codificações da dança para depois conseguirem efetuar a(s) prática(s) nos espaços de *baile*. Perspetivando-se que o ensino nas aulas é construído pelos professores como prática a aplicar, e não como um conhecimento para se adquirir e guardar, correspondendo muitas vezes a desmultiplicação do ofício à transposição da

aprendizagem para os espaços noturnos, onde ocorrem animações, *workshops*, performances dos professores. Não querendo com isto dizer que todos os alunos que aprendem em aulas vão posteriormente aplicar as aprendizagens em espaços de *baile social*.

Sobre o *baile* Apprill (2005: 14) refere que é por excelência o espaço da prática estereotipada das *danças de par*, e que é comum a confusão de se evocar logo o binómio *baile/dança de par*: Um e o outro são supostos andar de mão dada ou, pelo contrário, independentes. Para o autor esta ligação está longe de ser sistemática, uma vez que podemos aprender a dançar sem a praticar no *baile*, assim como dançar no *baile* sem nunca ter frequentado aulas, e por fim, ir ao *baile* sem dançar, numa perspetiva do autor que corroboramos na nossa imersão nos vários espaços. Segundo Apprill (2005) as ligações entre a prática em *baile* e a aprendizagem estão longe das presunções de causalidades do senso comum.

Neste trabalho quando mobilizamos o termo *baile*, estamos a referir-nos a todos os espaços em que se efetua *danças de par* como prática social em improviso, e não sob a forma de *dança performativa* para público. Este termo não costuma ser muito utilizado no uso corrente nos espaços urbanos, ocorrendo mais dizer-se “ir à dança”, “prá dança”, “vamos à dança?”, “vais ao (nome de estabelecimento noturno)?”, “ir kizombar”. Já o “ir bailar”, o “vamos bailar?”, tem uso menos frequente como expressão em humor/boa disposição. Também julgamos que será termo tendencialmente mais associado a espaços rurais da prática social de *dança de par*, ou de espaços fronteira entre o rural e o urbano. Recorremos ao termo *baile* pelo seu uso em trabalhos franceses das *danças de par (bal)*, e por não termos descoberto melhor termo, e por as terminologias de uso mais corrente (dança), poder dar azo a pouca clareza na escrita pela multiplicação excessiva do termo.

Há uma complexidade de territórios observados, um emaranhado de atores, sazonalidades, meio rural, suburbano, urbano, etc. como referido por Apprill (2005). Complexidade que no nosso ver conduz a uma pluralidade de composições na construção do seu ofício pelos professores de dança, que não só varia entre eles nas suas componentes, ao tentarem ajustar as suas disposições e apetências, às potencialidades e limitações do mercado em que se inserem, mas variando igualmente neles próprios pelo decorrer do tempo, pelas oscilações de um mercado instável (tendências/modas - fatores económicos/crise). A nossa presença nos espaços e com atores, leva a constatar a complexidade de territórios, atores, sazonalidades, aos quais professores demonstram

grande capacidade para compor e recompor as componentes do seu ofício, tendo os mesmos consciência dos ajustes necessários na mobilização das suas competências conforme a especificidade dos espaços e dos públicos. Acrescentando-se que até agora todos os professores não têm um ofício geograficamente estático, mas antes estando em constante mobilidade geográfica (várias localizações numa semana e é comum mais que uma num mesmo dia). No acompanhar de atividades, os entrevistados aparentam não ter dois meses seguidos com o seu ofício com as mesmas componentes, variando os espaços de aulas, os espaços de animações, os eventos pontuais, etc.

Julgamos que é a forte incorporação da dança e o desejo de persecução de uma «vocação», que leva à disponibilidade dos atores em manter uma atividade particularmente instável e em constante mutabilidade (requerendo interiorização/reflexividade) nas suas componentes (aulas, animações, espetáculos, Dj). Ao acompanhar vários professores na região do Algarve, observou-se trabalharem em vários tipos de espaços, desde espaço próprio, a associações recreativas/culturais/desportivas, ginásios, hotéis, bares, discotecas, restaurantes, cafés, espaços na Ualg (Gambelas e Penha), em festas de verão de pequenas localidades, numa multiplicidade de conjugações possíveis e mutáveis.

Parece-nos pertinente a perspetiva de Christophe Apprill (2005: 14) de as *danças de par* imporem-se pela multiplicidade das interdependências e na dificuldade de as apreender segundo esquemas lineares. Aponta igualmente o autor, a raridade de trabalhos existentes, o que nos deixa o campo em aberto, podendo igualmente pela inexistência de balizamento, levar-nos a perder-nos. No nosso objeto de estudo encontramos igualmente uma multiplicidade de interdependências como dito pelo autor, em que as fronteiras da construção do ofício não são facilmente delimitadas pela elevada mobilidade e mutabilidade das mesmas, refletindo-se até nas entrevistas, em que a fronteira entre lazer e trabalho muitas vezes não é clara, algo que se constatou nos espaços da prática.

Apesar de nem sempre ser clara a fronteira trabalho/lazer, julgamos que tal se deve mais à identificação dos atores com as suas práticas como de «vocação», do que a levarem a construção dos seus ofícios como algo menos sério ou de menor empenho. Sendo que a transmissão do ensino para público/alunos de *danças de par*, em simultâneo com a demonstração com um dos seus elementos, requer um elevado grau de incorporação de hábitos corporais – num domínio dos movimentos enquanto o seu próprio género e o género que lhe é oposto - e de esquematizações metodológicas, que

permitem aos professores libertar a sua mente, para os elos da sua cadeia que se mantenham em aberto, de forma a poderem-se ajustar a espaços e a públicos muito mutáveis, mobilizando os seus capitais de experiência por semelhança, para rapidamente se adaptarem a novas configurações com que se deparam.

Não tenho um modelo fixo. Depende das pessoas que estão, depende de como eu me sinta. A maior parte das vezes tento não seguir um modelo fixo, para me adaptar mais. Depende do tipo de pessoas que estão, depende do ambiente que se vive na altura. Se vejo que está muita gente sentada tento fazer uma coisa mais em grupo. Se vejo que está muita gente a dançar... se calhar tenho um papel menos ativo, porque as pessoas estão a dançar, não quero estar a cortar. Depende da situação! Mas é uma situação sempre analisada, on time. É da mesma maneira que os DJays não levam os sets feitos não é? Cada um vai escolhendo a música à medida.

Dário

O nosso objeto insere-se em contexto da modernidade, mas a modernidade não é um tempo homogéneo, havendo uma primeira modernidade que irá do fim do séc. XIX até ao fim da década de 1960, e a partir daí uma segunda modernidade, que se distingue da primeira modernidade pelo fim da crença no progresso, pela destabilização das instituições e pela importância dada à singularidade individual (Beck, 2001 *in* Martuccelli & Singly, 2012).

Esta divisão temporal entre a primeira e a segunda modernidade efetuada por Beck (2001 *in* Martuccelli & Singly, 2012), auxilia-nos a enquadrar e compreender o declínio dos espaços de *baile* ritualizados emergidos do século XIX, que visavam uma forma do indivíduo evoluir em sociedade, através da sua componente de etiqueta, da sua «função representativa» e «função endogâmica» (Boucheron, 1998 *in* Apprill, 2005), de construção identitária, de autocelebração de pertença às classes superiores, associável no nosso ver à primeira modernidade. E à segunda modernidade a partir da década de 1960, que nos é apontado por Apprill (2005) como correspondendo à década do incremento do acesso à música e à dança, assim como correspondendo ao período da erosão dos nos espaços da prática dos modos informais de transmissão intergeracionais, surgindo a partir de aí uma pluralidade de estruturas de transmissão assim como uma pluralidade de práticas.

As alterações ocorridas nos contextos das *danças de par* acompanham as mudanças das sociedades ocidentais modernas, em que também nas *danças de par*, os indivíduos já não estão enraizados apenas num círculo social associado a uma prática e

a um espaço, mas antes pertencendo a vários círculos, espaços, e práticas associadas, levando uma especificidade individual em cada ator na sua combinação de círculos sociais, práticas e espaços.

4.4. Atores plurais e a construção de um ofício artístico múltiplo

A análise das transcrições das entrevistas efetuadas, que refletem descrições dos trajetos dos atores assim como algumas das suas lógicas de ação, permitiu-nos desde já constatar existir uma pluralidade de trajetos dos mesmos, quer no contacto e entradas em práticas de *danças sociais de par* em lazer, quer após o início do ensino das *danças sociais de par* enquanto vetor do ofício, em que, na «ausência de uma formação de referência» (obrigatória) necessária para o exercício da mesma, «favorece a ocorrência de uma dispersão de percursos de aprendizagem» dos professores (Apprill *et al.*, 2013). Pluralidade que no nosso ver não só se reflete nos trajetos já efetuados pelos atores, mas igualmente nas suas atividades na atualidade, através de uma construção constante e reajuste do ofício.

Os atores observados, e as próprias construções dos seus ofícios, no nosso ver são exemplos particularmente ilustrativos de olhares sociológicos que perspetivem os atores como plurais, como por exemplo perspectiva Lahire (2003), parecendo-nos pertinente a metáfora da torre de Lego expresso pelo nosso entrevistado Eduardo:

E então, tudo isso num conjunto, vai ajudar, no futuro, a lidar com pessoas. Se gostares de falar com pessoas... de ouvi-las, acabamos por nos ajudar a nós próprios a construir-nos. A termos o nosso conceito de vida, mas tipo peças de Lego. Tipo uma torre de Lego, em que cada peça é um bocadinho daquele, um bocadinho do outro. Mas é a tua personalidade toda que está ali. É a tua experiência toda que está ali. É o conjunto daquelas experiências todas que te fazem ser como tu és. Eu absorvo muito de todo o lado, e então estou em constante necessidade de querer aprender, necessidade de querer evoluir... não me perguntes porquê.

Os atores são plurais não só pelas suas trajetórias que trespassam uma pluralidade de círculos sociais, mas também pela construção de um ofício tendencialmente em pluriatividade, no qual os atores se desmultiplicam em atividades com fontes de rendimento distintas uma das outras, embora inseridas num mesmo ofício artístico.

A pluriatividade que é associada por Bureau e Shapiro (2009) ao mundo social da arte como a norma, e a monoatividade a exceção, a raridade estatística, algo que também vai no sentido do referido por Becker (2009) em que a monoatividade («norma cultural») na área artística, será excepcional, havendo uma aparente constante «irregularidade» nos artistas através de rendimentos de várias atividades, de diferentes empregadores, ou através de atividades múltiplas de um empregador. Monoatividade que não se observou no nosso objeto, verificando-se a pluriatividade, e tendo-se observado igualmente nos atores Célia e Eduardo, a pluriatividade em concomitância com a poliatividade com o exercício de atividades remuneradas fora da área da dança.

Perspetivamos os atores por nós observados como em «ocupação de serviços» em contacto predominantemente direto e pessoal com o consumidor final do produto do seu trabalho, conforme perspetivado por Becker (1966: 82). Tal ocorre quer em *aulas* quer em atividades como as de *animação* de espaços noturnos, em geral sem vínculos formais a empregadores, efetuando a prestação de serviço enquanto os atores demonstrarem conseguir mobilizar/atrainr públicos da sua comunidade e das práticas. O falhar da demonstração, costuma levar a um término da solicitação da prestação de serviço de forma no nosso ver tendencialmente célere.

O ofício dos atores são constituídos em pluriatividade por vários vetores, sendo que o vetor que nos aparenta ser de maior grau de regularidade é o das aulas de dança, que em geral por si costumam ser pluri ao passarem pelo ensino de mais do que uma disciplina de origens culturais próximas ou díspares. Vetor aulas que pensamos ser o mais regular, mas mesmo assim instável, em geral não sabendo os atores quantos alunos terão na aula seguinte, e ainda estando no contexto português sujeitos a sazonalidades, relacionadas com o período de Verão (férias e praia), em particular no mês de Agosto, e no Inverno, no mês de Dezembro (Natal e passagem de ano).

Os professores costumam realizar frequentes deslocações geográficas para dar aulas numa variedade de espaços, abrangendo públicos que por vezes são díspares pela diversidade de regiões e das tipologias de espaços (ex: Associação cultural/desportiva em região rural vs hotel litoral/urbano), havendo no nosso ver em diferentes regiões e diferentes espaços, públicos com maior ou menor interesse nas aprendizagens disponibilizadas, e também maior ou menor recetividade na interiorização das codificações correspondentes ao funcionamento das próprias aulas de dança.

Entre os nossos entrevistados, só os parceiros em ofício Célia e Eduardo é que ensinavam apenas uma disciplina de *dança sociais de par* (kizomba) no período das

entrevistas, exercendo atividade há um ano aproximadamente, tendo os mesmos ainda durante este nosso trabalho, passado a ensinar duas disciplinas, tendo sido a segunda a bachata. Também estes parceiros de ofício comparativamente a outros entrevistados, têm uma menor desmultiplicação por pluriatividade, mas que aparentemente vai em crescendo, mas de forma instável refletindo contextos do mercado. No nosso ver uma menor desmultiplicação também pode ser associada a estes serem igualmente os únicos entrevistados em contextos poliativos, através de atividades profissionais não relacionadas com a área da dança/música, levando os mesmos a terem acrescidas limitações de tempo, sendo o tempo a dificuldade mais referida em entrevistas pelos atores, mesmo quando só em pluriatividade na área da dança.

O ensino das práticas de *dança sociais de par* exige elevados graus de incorporação de hábitos corporais, de esquematizações de ensino e performativas. Temos observado o trabalho constante dos entrevistados em ajustar as transmissões em aulas a públicos que são inconstantes quer quantitativamente quer qualitativamente no grau de domínio da prática, “improvisando” os atores transmissões em conformidade com essa instabilidade, de forma a proporcionar uma aula que cativa de forma o mais abrangente possível como nos refere Gabriel. Como exemplo, tal pode ser efetuado numa mesma sessão darem um passo de grau de dificuldade menor tendo em vista alunos mais iniciados, seguido de um passo mais exigente para manter motivados os alunos já mais avançados, na linha do referido por Eduardo. Tal capacidade de “improviso” requer um elevado património de hábitos, quer em experiência de aulas e públicos, assim como pelo elevado grau de incorporação de uma pluralidade de esquemas corporais, que permitem libertar a mente para em reflexividade rápida ajustarem-se a contextos inconstantes e díspares.

O elevado grau de incorporação requerido para o ensino de práticas de dança, leva a que tendencialmente esta seja uma atividade pluriativa e tendencialmente não será um exercício propício à poliatividade pelas exigências de tempo, empenho, presença direta perante públicos, em oposição por exemplo ao ofício artístico de escritor, em que a obra literária pode ser consumida de forma separada do artista. Os atores através das suas atividades em pluriatividade, ampliam o seu património de hábitos incorporados, ao terem mais tempo e trabalho em processos de interiorização de esquematizações. Um património de hábitos mais diverso e mais frequentemente trabalhado, permite os atores atingirem mais públicos e ao terem mais públicos em aulas de práticas diferenciadas, em geral tal reflete-se no seu potencial acrescido em se

desmultiplicarem em atividades fora do vetor aulas, pois os seus públicos, a sua comunidade, permite-lhes aceder a mais tipologias de espaços, através de *animações*, *workshops* e *performances*.

Os atores além de ensinarem através de aulas tendencialmente mais do que uma prática de *dança de par*, os mesmos complementam frequentemente a sustentabilidade do seu ofício na área da dança com outros vetores, que pode passar pela *animação* de espaços noturnos, em que o professor está à frente e faz passos de dança e o público imita, por *workshops* no mesmo tipo de espaços, e em outros como Congressos, em que é de certa maneira uma versão mais compacta do tipo de ensino dado pelos professores em *aula*, por *performance* de professores ou de professores e respetivos alunos, e pelo que é designado como *relações públicas*, em que professor é pago pela sua simples presença no espaço, pela sua capacidade em atrair pela sua presença o seu público, a sua comunidade, acabando por se refletir no preenchimento e animação de espaço noturno, mesmo que o ator não tenha intervenção direta na prática de dança, algo que em geral acaba por fazer.

Animação e workshops. Porque por exemplo os workshops é quando nós juntamos um grupo e fazemos uma coisa a pares. E animações é o que a gente faz a solo. Por exemplo o professor está à frente e os alunos estão atrás para copiar o que o professor está a fazer.

Andreia

Os atores costumam ter algum grau de seleção da música nos espaços que vão animar, com auxílio de um DJ, ou efetuando os próprios a função em polivalência desmultiplicando-se, saltando (rapidamente) entre o seu palco e os seus bastidores. Sendo que o ator Fábio exerce o papel função de DJ em pluriatividade, pelo seu património de conhecimento de músicas latinas, e dos públicos destas práticas de dança, podendo ser questionado se ainda é pluriatividade por mobilizar conhecimentos e públicos das práticas de dança, ou se já é poliatividade já não sendo trabalho na área da dança mas antes na área da música, algo que vai de encontro ao questionamento de Bureau e Shapiro (2009), se o trabalhar como músico e como dançarino é ser-se pluriativo ou poliativo. Estes autores ilustram que as convenções sobre pluriatividade e poliatividade não se encontram estabilizadas, tendo até sido uma das dificuldades deste trabalho.

Por fim detetou-se os atores terem vertentes performativas, que no nosso ver têm a característica de serem «intermitentes», como é associado por Bureau e Shapiro (2009) às *danças performativas* (balé e contemporânea), embora em tipologias de

espaços e públicos bem diferenciados. Observou-se que algumas destas performances estão associadas à sazonalidade, em que por exemplo o aproximar do Verão, leva a uma procura de performances para festas populares de Verão de pequenas localidades. Performances que nestes casos costumam incluir os próprios alunos, sendo referido pelo nosso entrevistado Fábio, que com o aproximar da época do Verão, os próprios professores mobilizam as performances com alunos como estratégia para contrariar a sazonalidade, tentando desta forma protelar a desmobilização que costuma ocorrer neste período dos respetivos alunos.

Em contextos fora de um quadro de salariado, além da instabilidade de rendimento durante os períodos não sazonais, a ausência de alunos e de aulas, corresponde a quebras diretas de rendimento (parar atividades é não receber).

Outras vertentes performativas mais pontuais e em geral mais associadas só às *performances* dos professores, serão as efetuadas por exemplo em casamentos, batizados, outras festas pontuais, Congressos, performance de dança com cantor de música, ou antecipando a entrada de cantor de música.

A análise das entrevistas por nós efetuadas vai no sentido do referido por Apprill (2005: 17) de as *danças de par* comporem-se ou recomporem-se num complexo tabuleiro de xadrez de territórios e num emaranhado de atores, contexto este sobre o qual os atores têm de compor e recompor os seus ofícios em conformidade, sendo-nos difícil e arriscado efetuar tipologias de ofícios destrinchando atores entrevistados, pela elevada mutabilidade das suas atividades, podendo a inserção de um ator numa tipologia, refletir menos a sua realidade, e mais o contexto temporal em que se observou o ator.

Durante o período de realização deste trabalho, se fossemos a construir tipologias de atividades, os mesmos atores corresponderiam hoje, com probabilidade, a tipologias significativamente diferentes, devido à instabilidade dos mercados aos quais se têm de adaptar, constatando nós que, por exemplo, em Fevereiro, a realidade é muito diferente da observada em Agosto.

Damos como exemplo da mutabilidade do ofício, o término da colaboração de Andreia com vocalista/teclista de kizomba, o que alterou significativamente componentes da atividade, assim como as mobilidades geográficas e as tipologias de espaços trabalhados. Também pode ser exemplo o fim ou o início de uma colaboração de par fixo.

Sublinhamos o ter-se observado a elevada mutabilidade dos vetores dos ofícios dos atores durante este nosso trabalho, reflexo de uma procura instável, indo os elementos em entrevistas no sentido da necessidade de *adaptabilidade*. Mas também não é alheio a esta mutabilidade o «emaranhado de atores» (Apprill, 2005), em que por exemplo os professores podem encontrar-se em contextos de colaboração (em eventos dinamizadores das práticas) e em simultâneo de algum grau de concorrência, em combinações de atores e de múltiplos espaços, com interceções de contato entre estes que passam por abordagens convergentes e divergentes. Um «emaranhado de atores», que inclui os que desenvolvem o ofício, os públicos, os detentores dos espaços das práticas em sociabilidade, Djays, músicos, em associações e desvinculações em geral não formais com prazos determinados, em combinações complexas e instáveis como o mercado, refletindo-se na construção e reconstrução do *ofício múltiplo de danças sociais de par* por parte dos atores, pois o mesmo requer constantes ajustes e adaptações dos atores às várias instabilidades com que se deparam.

4.5. Os vetores transmissores e os vetores de conteúdo transmitidos em ofício

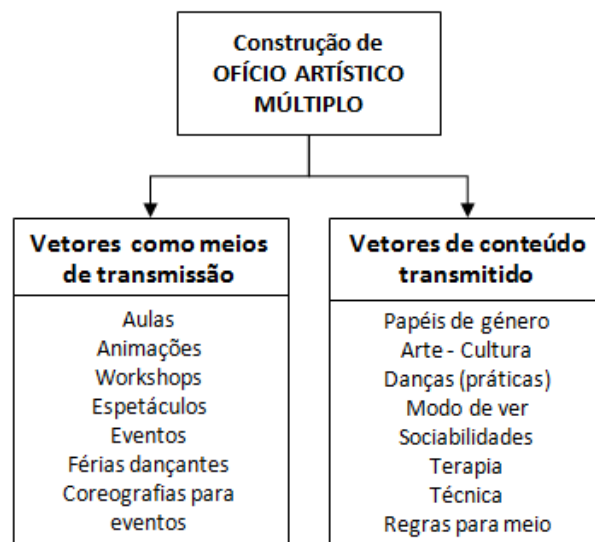


Figura 7: Os vetores do ofício artístico múltiplo de danças sociais de par

A análise dos dados emergentes das entrevistas dos atores, em junção com a *imersão* do investigador nos contextos dos atores e das práticas, permitiu melhor percecionar o dito pelos mesmos, nas suas dinâmicas e interceções.

O investigador inadvertidamente iniciou a sua observação do objeto sob a perspetiva de que o ensino da dança kizomba seria um ofício, algo que não se encontra

de acordo com os dados emergentes. A dança kizomba é uma das danças ensinadas no contexto de um *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, sendo um dos conteúdos transmitidos, com maior ou menor peso conforme os atores. Mantivemos o olhar a partir da prática kizomba, mas almejando a sua compreensão no quadro do ofício em que se insere e dos respetivos atores.

É igualmente emergente deste nosso trabalho que os atores não efetuam apenas um papel de professores num contexto de ensino através de aulas, inserindo-se estes num contexto mais abrangente enquanto transmissores de práticas, não restrito a contextos de aulas.

Desta forma perspetivámos os atores observados como tendo vários vetores de transmissão das práticas.

O vetor de transmissão *aulas*, foi o ponto inicial da busca da compreensão do objeto, através do qual os atores ensinam cada prática de dança normalmente durante uma hora por sessão. Mas foi através da análise progressiva na investigação, que se verificou que este é um dos vetores do ofício, sendo um vetor que potencializa a desmultiplicação dos atores através de outros vetores de atividades originadores de rendimentos diferenciados, resultando como refere Apprill (2005), num complexo tabuleiro de xadrez de territórios e num emaranhado de atores.

O vetor *animação*, é um dos vetores da desmultiplicação dos atores, associado tendencialmente à animação de espaços noturnos, através da exemplificação e das indicações do ator à frente do público no que a fazer em dança sem par, ao mesmo tempo que este último atrás o segue nas movimentações.

Pelo vetor de *workshops*, correspondendo muitas vezes a uma versão das aulas mas mais compacta no tempo, por exemplo em espaços noturnos ou hotel. Ou no contexto de Congressos ou Festivais de dança (por vezes internacionais), tendo a duração semelhante às *aulas*, mas em evento pontual no tempo, em que a transmissão é efetuada tendo em conta que não haverá aulas regulares de continuação das aprendizagens pelos públicos.

O desempenho por vetor de *performance*, pode ocorrer de várias formas, como por exemplo os atores se incorporarem em espetáculo de cantor de musica das práticas, ou em vídeo clip musical, em participação em festividades de Verão de localidades, em Congressos ou Festivais de dança, entre possíveis outros contextos, em que os atores efetivam o desempenho da prática enquanto bailarinos, não transmitindo no sentido de ensino mas antes de difusão, divulgação, demonstração das práticas.

O vetor de *coreografias*, pode passar pela efetuação de uma coreografia para um casal desempenhar no seu dia de casamento perante os convidados. Este vetor pode ser um vetor por si como no caso atrás exemplificado, mas é ao mesmo tempo um vetor sempre presente em todos os outros vetores. Os atores em ofício têm de ter sempre a capacidade de compor e recompor elementos corporais (movimentações/passos) das danças perante músicas, quer para as *aulas*, quer para os *workshops*, quer para as *performances*, não podendo ser apenas replicadores de práticas, em contextos que são de uma procura que tem a ver com a oposição ao quotidiano (rotina) e de expectativas por parte dos públicos, perante as quais têm a necessidade de demonstrar constantemente as suas capacidades de efetuar composições artísticas.

Recorrendo-nos da própria terminologia do nosso entrevistado Gabriel, existe um vetor de ofício de «*férias dançantes*», efetuado enquanto prestadores de serviços ou enquanto promotores, que pode passar por estadias em estabelecimentos turísticos com dança em sociabilidade, com *performances*, com *workshops*, no que costuma ser referido como Congressos ou Festivais de dança, mas também em contexto de férias do tipo sol e praia e também com dança, como ocorre com grupo de turistas holandeses em atividades de Gabriel e Helena. Pode passar também por passeios de barco de praia e dança com alunos, assim como viagens a destinos associados à cultura das práticas de dança mobilizadas.

Por fim, emerge os atores serem *promotores de eventos* de vários tipos e dimensões, que pode ir desde um jantar com a sua comunidade, a uma gala festiva de natal com performances dos alunos, assim como por vezes serem os *promotores* de atividades referentes ao vetor «*férias dançantes*» como referido no parágrafo anterior.

Através dos vetores de transmissão do ofício referidos, os atores emitem vários conteúdos, que encaramos como vetores transmitidos, sendo o mais facilmente apreensível, o vetor de conteúdo de práticas de dança. O vetor *dança* está presente em todos os atores a prática kizomba, e frequentemente a presença da salsa e da bachata. Além destas há outras práticas que são mobilizadas por alguns atores, em que por exemplo um ator pode mobilizar igualmente a prática do semba, outro do tango, e outro do merengue, em mobilizações com vínculos no encontro entre as preferências dos atores e as potencialidades e limitações do mercado de públicos.

Emerge das entrevistas os atores terem a perspetiva de transmitirem como vetores de conteúdo *arte* e também *cultura*, podendo este último ser percecionado no

sentido cultural no qual se insere a *arte*, ou no sentido de *cultura* de um povo, variando o sentido da mobilização do termo entre os atores.

Também consideramos transmitirem um *modo de ver* como um vetor, como por exemplo de «viver-se o momento» no caso de Eduardo, ou de se ter uma «vida menos materialista» como refere Dário, julgando-se que os atores procuram construir a sua comunidade dentro do possível em torno da perspectiva que têm neste vetor.

Os vetor de *sociabilidades* está muito presente nos atores, pela sua consciência das motivações da procura dos públicos, que vêm muitas vezes perante contextos de dificuldades pessoais, buscando estes públicos contextos de aprendizagem de dança como forma de reinserção e de reconstrução de sociabilidades. Vertente de *sociabilidades* que associamos à construção de uma comunidade de públicos dos atores, que acaba por potencializar a sua capacidade em se desmultiplicar, pois ao serem solicitados na prestação de serviço por exemplo a *animar* um espaço noturno, em geral quem solicita o serviço sabe que junto com a prestação artística do ator, este irá ser acompanhado por alguma da sua comunidade de públicos.

Os entrevistados referem a detenção de *psicologia* (em geral não num sentido académico), associada à consciência destes das motivações da procura dos públicos, relacionadas frequentemente como uma forma de estes ultrapassarem *problemas pessoais*, como por exemplo, o fato das práticas terem um efeito *antisstress* em relação ao quotidiano, passando pela busca de *sociabilidades* perante contextos de rutura (ex. divórcio e falecimento). A esta perspectiva de detenção de uma *psicologia* para com os públicos, e à consciência da função de inserção das práticas, associamos existir um vetor de conteúdo no ofício como que com uma função de tipo *terapêutica*, mas num vetor que em geral não se anuncia de forma explícita.

Já me chegaram a dizer que as aulas são terapia. Pessoas que perderam alguém ou assim, vão para as danças... não se preocupam se aprendem bem ou não, é sociabilizar.
Bruno

Tiveram alteração naquilo que seria a estrutura de vida normal. Normalmente a separação. Então faz-se com que elas tenham a necessidade de entrar no circuito social outra vez. Porque muitas vezes afastaram-se do circuito que tinham, porque estava associado ao outro. Tens muito essa situação.
Dário

E a Célia como é psicóloga então... Então acabamos por fazer os dois vá lá digamos ali uma parceria em termos de... recuperação das próprias pessoas. Claro que isto não no sentido claramente declarado não é? Senão a Célia tem de começar a dar consultas lá. O objetivo não é esse.
Eduardo

A dança segundo Hanna (1987: 57), na sua obra *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, tem um potencial terapêutico individual e de grupo.

A perspetiva das aulas e a inserção dos públicos com uma função de terapia, emerge igualmente no trabalho *Danças africanas e interculturalidade em Portugal* de Maria Pinto (2016: 60):

Assim, parece que algumas qualidades que as danças africanas em Portugal têm enfatizado, como a não exigência de rigor técnico, o estímulo à “catarse”, o reforço de laços sociais, a necessidade de permanecer no momento presente, a interação com música etc, têm feito com que estas aulas funcionem como uma terapia na vida dos seus praticantes.

Apesar de o trabalho de Pinto (2016: 57 e 58) ter um foco predominante em danças performativas e não de par, o ator Petchu por si entrevistado, transmite as duas vertentes de dança, incluindo-se a prática kizomba, apontando este ator que os alunos precisam «de se “libertarem” das pressões diárias», como uma «espécie de dançaterapia».

Como vetor de conteúdo transmitido também está presente as *técnicas de dança*, em que algumas técnicas se podem transpor entre práticas, como técnicas de condução de dança de quedas evitando lesões, e como conteúdo transmitido, as *regras para os meios*, quer para os espaços de aulas quer para os espaços das práticas em sociabilidade.

Por fim o vetor de conteúdo transmitido de *papeis de género*, em que o homem aprende a comandar fisicamente a mulher propondo desta forma os movimentos, e a mulher a “escuta” e segue a interpretação da proposição física deste comando. O homem nas aulas tem de interiorizar as movimentações do seu corpo, e tem de interiorizar as movimentações do seu corpo a direcionar o corpo da mulher. A mulher tem de interiorizar a interpretação do comando físico masculino, e abdicar da sua autonomia de movimentação corporal no momento da *dança de par*. O papel de liderança do homem e de seguimento da mulher, em geral não é esperado por públicos não detentores de hábitos em práticas de *danças sociais de par*, sendo nestes casos muitas vezes de não fácil aprendizagem.

Os elementos referentes aos papéis de género têm muita centralidade no ensino transmitido em *aulas*, e são centrais para a transposição dos públicos para os contextos dos espaços das práticas em sociabilidade, elaborando-se um pouco mais no nosso subponto seguinte.

4.5.1. Os papéis de género como vetor de conteúdo transmitido

É comum que jovens rapazes associem a dança a uma prática feminina, seja na forma contemporânea, clássica, ou a par. Os adolescentes costumam achar que a dança «é para maricas». Há preconceitos sobre o dançarino como de este ser afeminado e/ou homossexual, ou pelo contrário, como profundamente macho (Apprill, 2005: 69). Algo que o nosso entrevistado Bruno de naturalidade cubana ilustra:

Ou seja eu dançava desde essa idade [8 anos] mas dançava na rua. Salsa, merengue... o de rua normal. Agora balé clássico e contemporâneo não. Até porque nessa altura ainda se dizia que aquilo era de maricas. Era dança de homossexuais... não estava muito virado para aí. Entretanto a minha mãe convenceu-me ao dizer que era um bom futuro. Que podia... sair daquela aldeia para a cidade para crescer. E eu aceitei pela minha mãe. E até hoje agradeço não é? Bruno

Este entrevistado socializado desde criança nas «danças de rua» (salsa e merengue), não observa as *danças de par* como afeminadas, mas tinha em jovem a perspetiva do balé clássico e da dança contemporânea como «de maricas».

A nossa entrada tardia na dança efetuou-se em 2012 através da salsa cubana «de rua» ensinada por este ator, e tivemos reações de pessoas do género masculino, como se tivéssemos entrado numa prática afeminada, tendo sido as reações à entrada posterior na prática kizomba num sentido oposto.

Este nosso apontamento serve para notar que parece variar culturalmente, o fato das danças serem vistas como práticas de masculinidade ou não. No entanto, julgamos que as danças de balé e de contemporâneo, estarão mais transversalmente estereotipadas como prática afeminada e/ou homossexual. Já no caso da dança kizomba, existem preconceitos, mas em geral o estereótipo do praticante homem como sendo afeminado, não nos tem aparentado ser um desses preconceitos.

Para Christophe Apprill (2005: 8 e 9), as *danças de par*, em contraponto a outras práticas corporais, são práticas que impõem uma *mixité* sexual, pela associação a um parceiro do sexo oposto. O homem e a mulher em parceria, efetuam uma ou várias danças, com maiores ou menores implicações técnicas, corporais, rítmicas e sensuais. Numa proximidade e contato que solicita os sentidos - tocar, cheirar – em face a face (que desperta as pulsões libidinais) que constitui um espaço de interrogação e de renegociação das identidades de género, através dos papéis exigidos ao homem e à mulher, e pela profusão de rituais e codificações.

Segundo Apprill (2005: 8) será gerada pela dança uma excitação que altera a rotina e favorece os encontros homem/mulher, regulados nos territórios da prática e da aprendizagem. Estes encontros serão realizados sob o olhar do grupo no contexto cerimonial do *baile*, exigindo um controlo de si. Para o autor, são muitos os momentos codificados em torno da dança, na representação de si, no convite e no encontro.

Apprill (2005: 8) diz que os usos funcionais do *baile* foram estruturados pelos tempos, através de um conjunto de codificações que estão sujeitos aos territórios contemporâneos da prática, e das formas diversas de recomposição e de apresentação. A sensualidade impregna as representações de forma incontornável, detendo as *danças de par* uma forte historicidade de julgamentos morais, de vigilância, de regulamentações e de interdições, que se sucederam para circunscrever as condições da prática. Danças de par que segundo o mesmo muito frequentemente são consideradas como uma forma de luxúria.

É dentro do primado do não-verbal que as pertenças de género se afirmam nas *danças de par*, através dos gestos, dos tipos e estilos de dança, dos ornamentos, pelo vestuário, pelo penteado, em que a aparência corresponde a sinais da trama sexuada do momento de dançar. Gera-se a adoção de uma infinidade de papéis onde a construção dos géneros feminino e masculino têm um lugar de destaque (Apprill, 2005: 8).

O *par* surge na pista, numa construção a dois (homem e mulher), numa unidade que se pode desmoronar, por um elemento ser demasiado ativo, individual ou expansivo. Estando o mesmo impregnado de formulações da dominação masculina («o homem guia e a mulher segue»). *Par* que atrai olhares ao evoluir na pista, em que para lá das noções de género, há a vertente da harmonia funcional, que junta as proposições de disciplinas corporais orientais (a passividade dentro da atividade, a atividade na passividade), constituindo uma metáfora da relação amorosa (Apprill, 2005: 10 e 11).»

Para Apprill (2005: 69) mais do que em outras formas de dança, as *danças de par*, propõem uma encenação (*mise scène*) ritualizada e festiva do face a face entre os sexos, que nenhuma outra prática realiza com tanta intensidade. Estas danças exacerbam um questionamento sobre os géneros, e detêm uma funcionalidade própria, que é a de favorecer o encontro dos sexos.

No séc. XX, o enraizamento das *danças enlaçadas (fechadas)* afirmam-se e diversificam-se, tendo a função do encontro, quer no contexto do proletário que procura uma mulher «sacrificando-se ao simulacro da dança» (Calaferte, 1984 in Apprill, 2005: 71), às famílias de «bons bairros», em que a dança é um divertimento instrumentalizado

(Apprill, 2005: 71). Funcionalidade que não é contratual: o momento da dança «entre dois perfeitos desconhecidos» constitui um momento «de pura questão» (Nahoum Grappe, 2000 *in* Apprill, 2005: 74).

A dança é um divertimento lúdico propício aos relacionamentos amorosos. O sociólogo Jean Cazeneuve (*in* Apprill: 40: 41) aponta o momento da dança como um dos espaços privilegiados da sedução e do jogo do desejo amoroso, onde se pode realizar a escolha do par. É espaço da «excitação sexual» e da «provocação do desejo» dentro de um quadro ritual. A escolha de par, que se pode revestir na forma de um jogo cujas regras são comparáveis a exemplos observados nas danças dos «primitivos», mas na nossa civilização as regras «são infinitamente mais complexas». Ao que nós acrescentamos que essa maior complexidade não é por um perspetivar de superioridade de uma prática sobre outras ditas «primitivas», mas antes por se dever a uma maior multiplicidade de elementos (por vezes contraditórios) em jogo presentes na segunda modernidade, com elevada interceção de elementos culturais que se combinam e recombinaem em processos de glocalização como perspetivado por Robertson (2012), e não num processo de globalização de um único sentido homogeneizador.

Apprill (2005: 41) refere que o *baile* ocidental já com um século, tem precisamente como uma das suas funções o encontro codificado dos sexos, num espaço que segundo o mesmo é singularmente ignorado (*passé sous silence*), julgando-se que o autor se poderá estar a referir a ser espaço social pouco estudado.

Na sua encenação, a dança representa um indicador das representações do *par*, da sexualidade, das modalidades de encontro dos sexos e de confrontações corporais. Em confrontação dos sexos nas *danças de par*, no interior dos espaços de baile, que segundo Apprill se realiza conforme «disciplina dramaturgica» (Goffman, 1973 *in* Apprill 2005: 189).

Christophe Apprill (2005: 11) questiona se o pequeno teatro social das *danças de par*, não reflete as evoluções de uma dada sociedade, incluídas na historicidade de uma civilização, ou se será igualmente um espaço de interrogação, de renegociação, de declinação, e mesmo de criação de múltiplas maneiras de considerar as relações homem/mulher. Aparentando-nos que o autor questiona retoricamente, sendo a resposta afirmativa, podendo tal em parte ser ilustrado pelo dito pelo nosso entrevistado Fábio.

A dança a par é um teatro... das relações humanas, não é? E muitas vezes entre homem e a mulher. Muitas vezes. É engraçado que nestas danças [kizomba] não há o politicamente correto, e os cuidados que existe no tango, e no lindy hop, do leader

e do follower,(...). Ainda há... o homem/mulher. Mas é um teatro das relações entre as pessoas.

Fábio

Os espaços de *baile* durante o séc. XX têm uma surpreendente estabilidade enquanto espaços de encontro. Qualificando autores como «longa e durável instituição casamenteira (*marieuse*) por excelência. Os espaços de *baile* ficaram como primeiro lugar de encontro em estudo de 1959 em França com uma representatividade 17%, e igualmente em primeiro lugar em estudo de 1989 com 16%, ao que se acrescenta neste estudo espaços de discoteca com 4%, totalizando desta forma neste estudo os espaços de dança em 20% como lugares do encontro (Bozon, Heran, 1987 *in* Apprill: 2005: 72).

Não consideramos os espaços em que os nossos entrevistados dão aulas como espaços de *baile*, pois em geral nesses espaços a dança predominantemente não se desenvolve no «improvisado a dois» (Warnod, 1922 *in* Apprill, 2005: 70), mas antes sob as indicações de um professor ou de uma professora. Mas consideramos os espaços de aprendizagem como espaços de sociabilidade e também de encontro, desconhecendo-se de momento trabalhos sobre estes espaços nesta perspetiva.

Nos espaços de aula há uma constante e sistemática troca de pares, sendo que em geral ocorre ficando os homens no lugar em que estão, enquanto mulheres trocam de lugar (de par) no sentido do relógio, a quando comando do(a) professor(a), já se tendo observado trocas efetuadas em sentido totalmente oposto (homem troca de lugar), mas muito menos presente. Nestes espaços o encontro é bem mais estruturado e condicionado do que nos espaços de *baile*, mas por outro lado efetua-se o encontro sistemático entre homem/mulher, rompendo possíveis barreiras como de timidez, desconfianças, reservas. O encontro sistemático em aula, por vezes é posteriormente reforçado nos espaços de *baile*, já não sendo a formação de pares nestes contextos entre totais desconhecidos, mas entre homens e mulheres que já se encontraram inicialmente em contextos de aula. Espaços de baile no qual o encontro se realiza sob codificações diferentes das aulas, embora muitas vezes essas codificações sejam aprendidas nessas mesmas aulas, principalmente entre os públicos não socializados em práticas de *danças sociais de par*.

Das entrevistas realizadas tem emergido que públicos de dança, e da dança kizomba, muitas vezes encontram-se em contextos de algumas dificuldades pessoais (trabalho/quotidiano), de perda(s) (falecimento de familiar), de divórcio, refletindo-se em algum grau nas entrevistas, assim como na imersão informal do investigador entre

os públicos, não sendo a dança muitas vezes o principal motor para a procura da prática, mas antes a busca de reconstituição de uma rede sociabilidades e o encontro.

Aparecem pessoas que têm problemas a nível pessoal e que vêm para cá apenas para se distrair e para conhecer outras pessoas.

Andreia

Os espaços das práticas das *danças sociais de par* são espaços de encontro dos sexos como perspectivado por Apprill (2005). No entanto, aquele ou aquela que pensa ir para as aulas de dança só tendo em vista ser local de encontro com alguém do sexo oposto, negligenciando ter interesse pela aprendizagem da dança e respetivas codificações – ao que entrevistados costumam referir como «engate» - em geral acabam por desistir de forma célere, porque a própria comunidade tende a desincentivar tal comportamento.

Depois também há outro grupo de pessoas... que de início apareciam mais. Notava-se que o objetivo era muito sexual. Mas já estava preparado pra isso, tanto é que alertei logo a Célia, disse que vão aparecer tanto homens como mulheres. Aparecem. Mas eles vão-se embora. Nem é preciso a gente dizer nada. Não se sentem enquadrados. Porque o grupo não os aceita. Interessante em termos de comportamento. O grupo não os aceita. Como não se conseguem integrar, que o objetivo é outra coisa... clack! [estala os dedos em gesto de se vão embora] Acabam por se ir embora. Ou então convertem-se. Acabam por gostar. O objetivo acaba por passar para segundo, terceiro, quarto, quinto plano, até se esquecem.

Eduardo

Verificamos haver a consciência por parte dos entrevistados sobre as aulas e a dança serem um meio para novas sociabilidades e para o encontro. Num encontro homem/mulher que é codificado e está sob o olhar do grupo como referido por Apprill (2005). O procurar o encontro por parte de indivíduo, negligenciando as codificações, quer da dança, quer dos espaços, quer do(s) grupo(s), pode levar a um sancionamento que pode não ser explícito (verbal), passando por uma menor inclusão, que leva a que a pessoa ou procure a «conformidade» (Ficher, 1987 *in* Marie-Pierre, Cazals-Ferré, & Rossi, 2007: 102) numa perspetiva da Psicologia Social, em que indivíduo altera o seu comportamento respondendo à pressão de um grupo, adotando as normas propostas, ou o indivíduo não efetua este processo e ao se sentir desconfortável pela não inserção acaba por afastar-se por si.

O espaço de aulas é um espaço em que predominantemente públicos não socializados na prática de dança, procuram novas sociabilidades e o encontro. Muitas

vezes os novos alunos decidem experimentar este tipo de prática sem terem qualquer noção das codificações a ela associadas. Por vezes homens não sabem que não vão apenas aprender a movimentar o seu corpo, mas também a desempenhar um papel masculino de condução da parceira na *dança de par*. Assim como a mulher por vezes não tem a ideia que não vai apenas aprender a movimentar o seu corpo, mas também a ter um papel feminino de seguir as proposições não verbais por comando físico dadas pelo homem, cedendo a sua autonomia, podendo a sua individualidade se expressar na forma feminina (*lady styling*) de como segue essas proposições masculinas.

Os atores transmitem codificações referentes aos espaços de aulas, e nestes espaços acabam por ensinar as codificações presentes nos espaços sociais das práticas. É no espaço de aulas que muitas vezes os alunos apreendem pela primeira vez as codificações da dança, do seu papel de género no contexto desta prática em sociabilidade, da sua forma de apresentar-se e de comportar-se nos espaços sociais de *baile*, espaços privilegiados do encontro homem/mulher. Espaços que sublinham o que é exepetável quanto a masculinidade e à feminilidade, e a diferença entre os géneros que se encontram.

Os atores demonstram ter total consciência dos públicos que os procuram, e a construção dos seus ofícios no nosso ver, alicerça-se incontornavelmente no ensino das codificações requeridas para o encontro em contextos ritualizados do *baile*. Ensino este que nos parece associável com o processo de individualização da sociedade contemporânea, em que a família em geral como perspectivado por Apprill (2005) tendeu perder o seu papel transmissor deste tipo práticas culturais e respetivas codificações.

4.6. Os transmissores em ofício e o género

Não temos conhecimento da existência de elementos estatísticos que nos quantifiquem os professores e as professoras em *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, mas durante a efetivação deste nosso trabalho, ficamos com a perspetiva de existir uma maior visibilidade dos professores masculinos na prática de dança *kizomba*. Tal aparenta ocorrer na região do Algarve, mas igualmente nas publicidades e atividades de professores em outras regiões e nas deslocações dos mesmos em trabalho à região algarvia. Há igualmente a perceção de que há mais homens a ensinar sozinhos *danças latinas* e *kizomba* do que mulheres, o que se refletiu na maior facilidade em saber destes atores potenciais a entrevistar do que mulheres em igual circunstância.

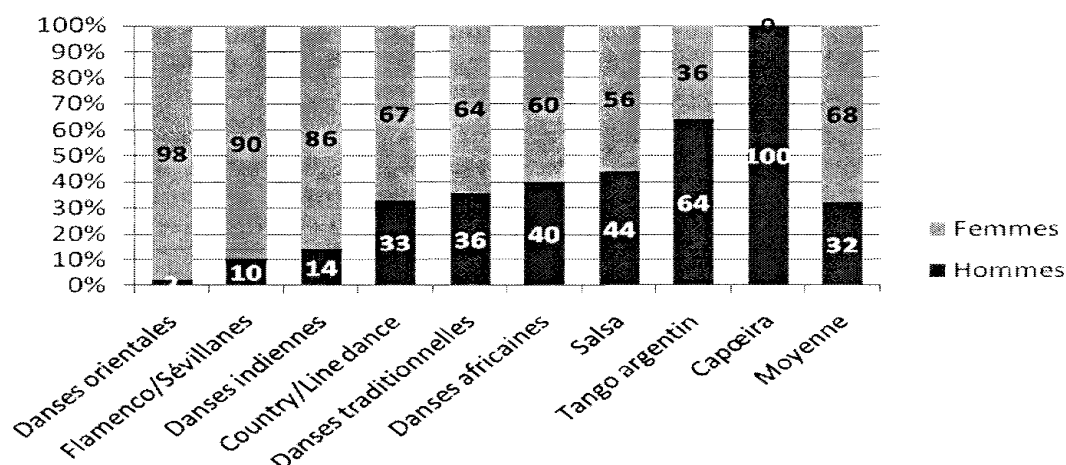


Figura 8: Gráfico da repartição dos professores de dança em França segundo sexo in Apprill *et. al* (2013: 68)

Em ausência de elementos estatísticos, a nossa percepção é de que existem mais homens professores em ofício nos contextos observados, o que não vai no sentido de várias práticas de dança da figura 8 referentes ao contexto francês (Apprill *et. al*, 2013: 68) incluindo a *dança de par* salsa, mas por sua vez já pensamos haver uma proximidade entre o observado e as proporções apresentada na *dança de par* tango argentino.

A quando das parcerias em ofício entre homem e mulher, aparenta-nos haver um predomínio da liderança masculina perante públicos, e reflete-se nas entrevistas existir tendencialmente uma divisão de tarefas associáveis ao género, em que eles lideram e lidam mais com aspetos técnicos logísticos (ex. equipamento de som), técnicos e artísticos da transmissão das práticas, e elas dos aspetos administrativos, como recebimentos, relações públicas no acolhimento dos alunos nas aulas, no auxílio na correção dos alunos homem, e na transmissão às alunas do *lady styling*.

Em conversas informais o predomínio dos professores homens é justificado com o ser “natural”, por ser o homem quem comanda as práticas de dança, e como sendo mais difícil para elas explicarem essa prática masculina de proposição das movimentações nas *danças sociais de par*.

Julgamos existir uma desigualdade de género na liderança do *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par* perante públicos, numa dominação masculina na prática de *danças de par*, em que «o homem guia, a mulher segue» (Apprill, 2005: 10 e 11), como que “natural”, que tendencialmente se transpõe nas atividades perante públicos.

A nossa entrevistada Andreia expressou taxativamente o ser mulher como a dificuldade em ofício. Ao se ter estado em *imersão* em atividades suas de *animação* em espaços noturnos, assim como de outros professores homens, aparentou-nos que Andreia tem de efetuar um maior trabalho de imposição da sua autoridade do que os seus congêneres masculinos, aparentando-nos que os públicos tendencialmente sentem-se mais à vontade para comentários e jocosidades perante esta *animadora* feminina, do que nos casos masculinos observados.

Emerge igualmente a hipótese de na faceta de *animação* do ofício em espaços noturnos, a mulher poder estar sujeita ao estigma de estar a “trabalhar na noite”, algo que não nos parece ocorrer no caso dos homens.

Ser mulher é muito difícil. As pessoas não veem tão bem como se fosse um homem a ensinar. (...) Basicamente no mundo da dança, sendo kizomba ou outra coisa qualquer, ser uma mulher a ensinar, somos muito criticadas. Acho que é das partes mais difíceis. Porque se calhar as pessoas não me respeitam tanto porque eu sou mulher. E às vezes sinto... não é ser má mas... tenho de ser mais dura... para conseguir captar a atenção das pessoas e para elas respeitarem-me. Tanto nas aulas como à noite nas animações e workshops.

Andreia

A nossa entrevistada Andreia refere o ser mulher como a maior dificuldade do ofício indo no sentido de um tratamento não igualitário, como por exemplo ao exigir mais esforço para ter a atenção das pessoas por ser mulher. No entanto no nosso ver há que destringar o posicionamento perante o ofício enquanto mulher, e o seu posicionamento perante a prática de dança. No que refere à prática de dança, esta nossa entrevistada dá centralidade aos papéis de comando do homem e de interpretação desse comando pela mulher, quer em entrevista quer na observação em imersão nos espaços, de forma não menos assertiva que os congêneres masculinos.

Não nos parece haver uma incongruência entre posições da entrevistada Andreia entre a perspectiva de desigualdade de género no desempenho da atividade e a sua reprodução da dominação masculina nas práticas de dança, visto que no nosso ver uma posição será relativa a uma questão do âmbito laboral (do quotidiano) do ator, e a outra posição é referente a uma representação – em *danças de par*/«disciplina dramática» (Goffman, 1973 in Apprill 2005) - de papéis tradicionais da feminilidade e da masculinidade em espaços da prática, que são como nos refere Apprill (2005), espaços do encontro entre sexos tendencialmente heterossexuais, que no nosso ver correspondem a uma representação em espaços e tempos diferenciados do quotidiano.

Julgamos que a aceitação da dominação masculina numa prática representativa, não tem por si uma transposição direta para o mundo quotidiano, sendo muitas vezes salientado nos espaços de transmissão por vários atores, em particular aulas, que essa dominação é para o espaço, o momento e a prática.

Nos contextos de atores em parceria em ofício comum, há tendencialmente uma divisão de papéis por género, e tendencialmente uma liderança masculina das vertentes artísticas perante públicos.

Já no que refere à direção organizativa e económica da atividade, já consideramos não termos elementos suficientes para sermos assertivos. Os atores masculinos referem o papel importante das companheiras nas tomadas de decisão e verifica-se nos contextos e nos discursos dos elementos masculinos, sempre que possível evitarem o papel de cobrar pagamentos das aulas, delegando a pessoa que auxilie como monitora, ou em casos a funcionário/a de certos espaços, mas principalmente a parceira sempre que esta está presente.

Dizem que por trás de cada grande homem há uma grande mulher [sorri]. Ou uma mulher maior ou assim [ri-se]. No meu caso tenho a X [nome omitido]. Que é a minha namorada, a minha assistente. Que neste momento é monitora também da Escola. (...) Realmente ela é que me tem empurrado. Em tudo, tudo mesmo. É uma mulher com uma capacidade... brutal... é impressionante a cabeça dela. E onde quer que eu falho... ela está lá a dizer... “não é melhor isto?”. Aliás... antes de eu tomar uma decisão, primeiro tenho de ouvir a opinião dela para ver... Se for contrária à minha... discutimos. Se eu achar que a dela me convenceu mais... é essa que eu faço. (...) E até agora tem resultado muito bem. Sim! É ela!.

Bruno

Porque a Célia acaba por ter o papel de receção nas aulas. (...) É por isso que eu digo que o papel da Célia é muito importante. (...) Se a Célia falhar... falhou tudo. Então acaba por ser ela a ter o papel principal. (...) O meu é o manter. É o ensinar a crescer. Agora os primeiros passinhos que é onde se define tudo é com a Célia. E já lhe disse isto a ela várias vezes. Ela tem que ter consciência da importância que tem nas aulas. (...) Ela tem esse papel, que é ensinar... os iniciados vá lá. E eu com os intermédios. Avançados ainda não temos avançados. (...) E quando ela está comigo... auxilia-me com os homens. Por onde vai passando, vai corrigindo os homens (...) A publicidade está mais na minha vertente, pronto, devido à fotografia. Acaba por estar mais na minha responsabilidade. A administrativa e financeira está nela. Não presto para pedir dinheiro às pessoas. E tu já sabes. [ri-se] Eu pus esse papel nela... é a tal coisa... eu do prazer que faço as coisas, depois custa estar a pedir dinheiro às pessoas ou estar a receber. Eu tive uma aula em Loulé em que ela não foi... foi um sacrifício para mim. Fiquei super constrangido e agora?!

Eduardo

A Andreia é a única nossa entrevistada mulher a trabalhar sozinha, expressa cobrar-se menos pelas suas atividades do que os congêneres. Estes valores abaixo da média não são justificados pela mesma como resultado de desigualdade mas antes como forma de ser acessível economicamente a públicos.

Eu luto se calhar no mundo à noite, porque estou mais a começar agora, porque eu tenho estado dedicada mais às aulas. Eu não peço o mesmo valor que outras pessoas de outras Escolas pedem, porque eles neste momento se calhar são mais conhecidos ou têm mais nome. Mesmo nas aulas eu não peço o mesmo que as outras pessoas pedem. Eu prefiro ter bastantes alunos, do que as pessoas não terem a oportunidade de dançar.

Andreia

Este nosso trabalho faz emergir vários elementos sobre o *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, que poderiam ser observados de forma específica e mais aprofundada. O olhar da existência de uma desigualdade de oportunidades de género no desempenho do ofício perante públicos, requeria claramente alicerçar-se em mais dados empíricos. Mas sublinhamos ser mais incomum encontrar-se mulheres em ofício sozinhas do que homens, tendo sido o acesso a mais casos simbolicamente representativos, uma dificuldade na investigação, o que por si pode ser um indicio.

4.7. Os papéis do ofício artístico múltiplo de danças sociais de par

Do nosso trabalho emerge ser central para os atores no desenvolvimento do seu *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, os papéis de *professores*, de *bailarinos*, de *animadores*, e de *coreógrafos*, papéis que no nosso ver são difíceis de os atores delegarem, pela dificuldade de separação entre ofício e o ator, e destes dos respetivos papéis por si desenvolvidos. Ofício este que se desenvolve e se desmultiplica em torno do ator e de onde este se encontra, e não em estruturas físicas e organizativas como em muitas atividades de tipologias não artísticas.

Encaramos como existindo como que um subgrupo de papéis de apoio, desenvolvidos em polivalência, tendo em vista a contenção de custos para sobrevivência em atividade, que pode ser de *disc jockey*, de *promotor de eventos*, de *publicitário*, sendo que alguns destes papéis no nosso ver, são mais suscetíveis de poderem ser delegados em determinados contextos, como por exemplo o papel de *disc jockey* que por vezes é efetuado pelos atores, mas por outras vezes há atores específicos para essa

função. Esta situação ocorre em geral nos espaços noturnos nos quais os atores desenvolvem atividades de *animação* e de *workshops*, num delegar que não costuma ocorrer em contextos de aulas. Já no que se refere ao papel de *relações públicas* em espaço noturno, não parece possível o delegar do papel, pois o ator ao ser requerido na prestação deste serviço, é-o por a sua presença em geral corresponder à vinda de alguma da sua comunidade, do seu público, para esse espaço noturno.

Julgamos que o papel de *bailarino/a* é o primeiro papel dos atores, iniciado enquanto práticas de dança ainda em lazer, que através de percursos diferenciados entre os atores, acaba por culminar na transposição de forma não programada, para a sua efetivação num *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*.

O papel de *bailarino/a* começa a ser desenvolvido pelos atores nos seus trajetos de aprendizagem em dança enquanto lazer, que podem ter como origem *danças sociais de par* mas igualmente outras tipologias de dança, resultando na detenção pelos atores de hábitos corporais necessários para o papel efetuado, em que a demonstração do que transmitem tem muita centralidade.

Ainda enquanto práticas efetivadas em lazer enquanto *bailarino/a*, associamos a detenção pelos atores de *disposições de aprendizagem*, em disposições que se mantêm mesmo quando transpõem para práticas em ofício. Disposições para a *aprendizagem* que são necessárias, pela existência de uma pluralidade de práticas, assim como por existir tendências (mutabilidades), estilos, no interior de cada uma das práticas.

As práticas de dança não são realidades estáticas, existindo variabilidades *geográficas, históricas, individuais* (Guilcher in Apprill *et al.*, 2013: 139) assim como *sociais e culturais* (Apprill *et al.*, 2013: 139). As danças são práticas que estão sujeitas a declinações, que no nosso ver poderão ainda ser mais acentuadas em contextos não regulados e de popularização da prática, na qual ocorre uma desmultiplicação de espaços e de atores em ensino formal plural das mesmas, e a sua mobilização múltipla em espaços de socialização, como acontece no nosso objeto em geral, e na prática kizomba em particular.

Em contextos de dança particularmente sujeitas a tendências e a declinações, os atores nunca alcançam um conhecimento final, sendo expresso nas entrevistas o desejo dos atores de se manterem em aprendizagem.

Tanto na salsa e na bachata quero manter-me atualizado. Porque ser professor não é só estudar na Escola, aprendeste és professor e comesas. O mundo da dança também vai evoluindo... e se não acompanhamos ... ficamos para trás... e isto influência muito, a maneira de tu ensinares. Se só sabes aquilo que aprendeste e não

aprendeste mais nada... ficas parado. Ou seja temos que estar sempre como alunos. Os professores também são alunos. Têm que andar sempre a evoluir em formações para... poderem ensinar algo melhor cada dia não é? E na kizomba ainda mais... é o que está mais na moda. Já se juntou com [a influência da] bachata, já se juntou com a salsa. É uma grande mistura e cada dia vemos algo novo, e gosto, quero aprender tudo.

Bruno

Howard Becker (2009) tem a perspetiva de que o «fazer música» corresponde a duas atividades, a de «interpretação» e a de «composição», algo que julgamos ser transponível para o papel de *bailarino/a*. Enquanto prática de aprendizagem em lazer o papel de *bailarino/a*, corresponderá tendencialmente a um papel desenvolvido como atividade de «interpretação». Há muitos alunos a desenvolverem este tipo de papel em «interpretação», mas um menor número transpõem em concomitância com a atividade de «composição». Por sua vez todos os atores em ofício, são atores que são capazes de incrementar ao seu papel de *bailarino/a* a atividade de «composição», que associamos à sua capacidade de desenvolver igualmente o papel de *coreografo/a*, quer para as suas atividades performativas enquanto *bailarino/a*, quer como combinações de elementos (movimentações/passos) transmitidos por si em contextos de *aulas*, de *animações*, de *workshops*, ou para *eventos* de outros (ex. performance de noivos em casamento). Os ofícios dos atores correspondentes a atividades de lazer, são procuradas por públicos em oposição aos seus quotidianos, às suas rotinas, levando a que as atividades do ofício estejam dependentes das capacidades dos atores em manterem o seu produto «fresco», mobilizando-se uma expressão do nosso entrevistado Gabriel.

À atividade de «interpretação» enquanto *bailarino/a* associamos a «paixão» no sentido de *disposição* mais *apetência* dado por Bernard Lahire (2005). À atividade de «composição» enquanto *bailarino/a* e *coreografo/a*, associamos o exercício de uma atividade de «vocação» no sentido dado por Freidson (1986).

Julgamos observar uma diversidade de públicos detentores da «paixão» como *bailarinos/as* em práticas de lazer, mas num contexto não regulado e de entrada livre - apesar da «aridez estatística» (Apprill, 2005) – julgamos que poucos transpõem para a efetuação das práticas enquanto ofício de «vocação». A não transposição destes atores detentores da «paixão» enquanto *bailarinos/as*, no nosso ver pode ser compreensível pela não detenção por estes de todas as disposições necessárias para os papéis de ofício, pela não identificação suficiente com todos os papéis desenvolvidos, pelas exigências de um ofício diretamente dependente dos públicos num mercado particularmente

instável, em que como Dário refere, o não se saber o que se vai ganhar (no dia, mês, ano), quando se tem contas para pagar, é uma situação não tranquila e não para qualquer um.

Ao desempenho do papel de *bailarino/a* associamos a atividades corporais e à detenção de *disposições físicas*, já existentes nos trajetos dos atores mesmo em outras práticas corporais, como no caso das atividades desportivas, em que por exemplo Dário foi jogador da Seleção Portuguesa de Andebol. Além da *disposição física*, associamos a detenção de *disposições artísticas*, que no nosso ver têm uma abrangência maior do que as necessárias para desempenhos restritos a desempenhos de *bailarino/a* em «interpretação».

Para que os atores desenvolvam o papel de *coreografo/a* é necessário que estes detenham *disposições artísticas* para lá da «interpretação» enquanto *bailarino/a*, incluindo-se a atividade de «composição». *Disposições artísticas* que podem ser ilustradas por exemplo por Eduardo, que no seu trajeto foi músico baterista, e de ser na atualidade fotógrafo profissional, em atividades que são dispares, mas tendo um sentido de interesse associável a expressividades em arte, que além disso, são mobilizadas pelo ator para o seu *ofício de danças sociais de par* enquanto experiência, que no caso de ter sido baterista está relacionado com a sua capacidade perceção do tempo musical, e na de fotógrafo com o seu sentido de enquadramento, de composição da imagem.

Ao papel de *coreógrafo/a*, além de *disposições artísticas* para a «composição» e das de «interpretação» como *bailarino/a*, associamos igualmente a detenção de *disposições de aprendizagem*, num papel que é necessariamente díspar da simples replicação de aprendizagens anteriores dos atores e da rotina, procurando estes antes recombinações dos elementos, requerendo reflexividade e sentido artístico estético que não é alheio à funcionalidade do encadeamento das movimentações corporais, requerendo elevados níveis de incorporação das práticas, para que seja possível a transposição de atores só de «interpretação», para atores de «interpretação» e de «composição».

E então... fui criando passos, fui pondo influências do tango, do hip-hop, das danças de salão... Fui misturando muitas influências... para o desenho. Algumas coisas em research que fiz de outros bailarinos, em que via, “olha aquela coisa é interessante mas eu gostava mais com um flow mais... a ver comigo”, uma coisa mais clássica, mais tangada... em vez de ser uma coisa tão mecânica. E fomos criando [com o par Helena] um pouco o nosso estilo. Nós temos o nosso estilo, é uma marca no mercado. Hoje em dia muitas das vezes quando vou a Congressos obviamente

*também aproveito sempre para ver detalhes e pormenores, aqui e ali. Isso também é que me torna sempre fresco não é? Fresco porque eu vejo um dois três, pesquiso, junto com a minha influência, junto com a tendência da altura, com a minha própria criatividade do momento... e tudo isso junto... formo novos passos. Ou aqueles mesmos que vi num **sítio** qualquer, mas com uma nuance diferente. E pronto, e o mercado também pede. Às vezes... gostei daquela perna... a ir de ali para ali, e eu vou buscar a perna a ir de ali para ali e ensino-a não é? Porque isto também é um bocadinho assim. Digamos o livro da kizomba se a gente lhe pode dizer assim, vai sendo formado por vários capítulos e por vários intervenientes não é?*

Gabriel

Outro papel é o de *professor*, sendo central no *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, pois é na base da atividade no vetor de ensino em aulas, que os atores consolidam públicos, constroem a sua comunidade, que lhes potencializa a possibilidade de se desmultiplicarem em outros vetores de atividade, como as de *animação, workshops, Congressos*.

O uso do termo *professor* segundo Apprill *et al.* (2013), «impõe-se no terreno», fazendo os autores a opção da sua utilização na respetiva obra, para referir aqueles que se encontram engajados na atividade de transmissão de danças não regulamentadas por si estudadas, mas ressalvando os autores, que o termo deve ser mobilizado com precauções, uma vez que pode abranger uma diversidade de situações, designando-se igualmente por «*enseignant, transmetteur, passeur ou formateur*» (Apprill *et al.* 2013: 17).

No nosso objeto encontramos-nos perante o uso nos terrenos da terminologia de *professor*, abrangendo uma diversidade de situações conforme apontado por Apprill *et al.* (2013), não sendo necessariamente a designação com que todos os atores se identificam, mas sendo a terminologia comum e a mobilizada pela sua utilidade de uso, por ser a terminologia mais reconhecível e expectável pelos públicos, procurando os atores ser sempre eficientes na comunicação com estes, mesmo que em casos não se identifiquem totalmente com a terminologia.

Nós mobilizamos a designação de *professor* e de *papel de professor* indo igualmente no sentido de termo que se impõe nos terrenos – estando no título do nosso projeto e deste trabalho - mas julgando-se atualmente que mais corretamente seria a utilização do termo de *transmissores*, visto poder ser um denominador mais comum para os atores, assim de como estes descrevem o que desempenham, e por melhor abranger um *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, que vai para lá de um ensino transmitido num espaço fixo. Mas por outro lado o peso de uso do termo

professores nos terrenos, também nos parece importante, sendo o termo de ligação com os públicos.

Porque... a palavra professor, a palavra formador... eu até poder-me-ia enquadrar na função. Não num título, mas na função. (...) O título acaba por estar condicionado... a um papel [certificado] vá lá digamos. (...) E então revejo-me na função e não no título. Porquê? Porque as pessoas... na nossa cultura vá lá digamos, para tudo tem de que haver um papel, para tudo tem de que haver um certificado, para tudo tem de que haver... um... alguém... Até pode não perceber nada do que está a ensinar. Unicamente está a ler... mas tem um certificado!

Eduardo

O exercício de um *papel de ensino*, de *professor*, em contexto não regulado, sem um percurso académico obrigatório certificado que tenha em vista o *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, é desenvolvido pelos atores através de uma constante demonstração das suas capacidades enquanto transmissores das práticas, em simultâneo com a demonstração das suas capacidades enquanto *bailarinos/as*. A demonstração constante é efetuada perante o mercado e respetivos públicos que o compõem, sendo requerido dos atores que mostrem a detenção de *disposições para ensinar* e em simultâneo a manutenção de *disposições para aprender*, estando estas duas disposições vinculadas entre si, pela particular mutabilidade das práticas de uso em sociabilidades, sofrendo tendências, modas, declinações, «variabilidades», sobre as quais os atores têm de trabalhar, identificando-se com os novos elementos ou não, mobilizando alguns elementos em maior ou menor grau, não só segundo a sua identificação, pois estes não são totalmente alheios às pressões da procura da qual dependem.

Os atores desenvolvem o *papel de professores* em aulas, em papel comum entre atores, mas desenvolvido de forma plural. Como exemplo a entrevistada Andreia é a única professora que se conhece que faz como que testes não individuais, dividindo os alunos presentes em grupos, e de forma informal, sem avaliações quantitativas, faz observações qualitativas dos desempenhos, seguidas imediatamente de sugestões, de correções, de explicações. O intuito é o de verificar aprendizagens, numa «revisão», antes de avançar para nova etapa de elementos a ensinar, como a própria Andreia refere:

Nunca vi ninguém fazer nada disto. Resolvi fazer... porque é uma forma de eu me aperceber se as pessoas realmente aprenderam os passos, se vale a pena continuar avançar com a matéria. Ou se é melhor fazer uma revisão daquilo que já têm... para não ser muita coisa. É mais para vocês [entrevistador é também aluno], não é tanto pra mim. Porque eu sou muito exigente comigo... e também sou um bocado com

vocês, porque... acho que se vocês não tiverem... decorado ou tiverem aprendido as coisas, não vale a pena eu estar a avançar. Porque... a kizomba não é só passos, passos, passos. Tem que se saber comandar [comando do homem]. Porque se não souber comandar aqueles que eu já dei... os mais difíceis ainda vai ser mais difícil de mandar. Por isso eu decidi de vez em quando fazer essa revisão.

Julgamos que o acima será uma exceção, e tendencialmente os públicos não passam por verificações tipo testes das aprendizagens. As *danças sociais de par* inserem-se num âmbito de práticas corporais, em que em geral é imediatamente visível no sentido literal pelos atores, se os seus públicos estão a perceberem ou não as aprendizagens por si transmitidas. Mas ilustrando o exemplo mobilizado de Andreia, os atores podem efetuar estratégias metodológicas diferenciadas entre si.

As aprendizagens são efetuadas enquanto contextos de lazer em oposição ao quotidiano, sem metas refletidas simbolicamente por exemplo em diplomas, graus, prémios de competição. A manutenção do interesse dos aluno/as para a continuação em aulas e participação em desmultiplicações do ofício, está vinculado à capacidade dos atores em ensinar práticas nem sempre fáceis de incorporar, ao mesmo tempo que conseguem manter nos públicos o sentimento de estarem a efetivar uma aprendizagem em contexto lúdico.

Os públicos do mercado, não demonstram interesse por currículos ou certificações detidas pelos atores para os papéis por estes desenvolvidos. Interessam-se sobretudo pela demonstração da capacidade destes em serem transmissores eficientes, e de serem capazes de motivar/animar os praticantes.

Também enquanto executantes performativos através de um desempenho artístico de *bailarinos/as*, os atores demonstram as suas capacidades, e mostram em nível de desempenho elaborado tecnicamente, o que têm em potencial para transmitir como conteúdo para ensino. Assim como no nosso ver, é como que uma forma de se afirmarem enquanto legitimidade na prática, em contextos em que não há agentes nem estruturas controladoras das entradas no ofício, e da não exigência de certificações para o desempenho das atividades.

Frequentemente os públicos não são detentores de hábitos corporais facilitadores da interiorização das práticas de dança, mas têm como expectativas a demonstração pelos atores desde o início (da primeira aula), de estes conseguirem fazê-los ultrapassar as dificuldades detidas. A não demonstração pode levar a uma rápida desistência da persecução da(s) prática(s), ou a tentativa da(s) mesma(s) com outro ator.

É um trabalho muito dinâmico. Que é em tempo real, tem que se mudar muita coisa em tempo real. Há dois ou três membros que entraram que não estão à vontade, que precisam de ajuda. E então é um trabalho muito dinâmico, é um trabalho que não pára... de repente chega ali uma senhora que se está a dar mal com um determinado indivíduo dentro da aula e há que intervir. Há uma pessoa que... é acanhada, ou uma pessoa que não está à espera de uma determinada abordagem de comunicação, essa pessoa na aula do dia seguinte pode já não vir, e é preciso ter muita sensibilidade no tato, muita rapidez de raciocínio. É preciso rapidamente agir em conformidade, para poder criar as massas. Porque as massas só se criam assim. Não basta ser bom num determinado momento, tem de se ser bom sempre [demonstração], tem de se estar sempre alerta, tem de se estar sempre atento, sempre sensível a tudo não é? E é um trabalho que aparenta ser mais fácil do que é.

Gabriel

No nosso processo de codificação das entrevistas emerge os atores perspetivarem o desempenharem o *papel de professores* com sentido de *responsabilidade*, num quadro que é de ausência de uma ordem profissional que estabeleça exteriormente um código deontológico, esse sentido orientador das suas ações.

O sentido de *responsabilidade* emerge nas entrevistas através de vários elementos, como de sentido «ético», mostrando alguns atores preocupação com os que entram no «mercado à força», com insuficiente sentido de responsabilidade perante públicos, colocando em causa a imagem da atividade. A *responsabilidade* em «saber», em «aprender mais ainda» para «poder ensinar os outros», em «estar preparado», em «corresponder às expectativas», em «realmente ensinar». Uma *responsabilidade* «pedagógica», através de um «interesse humanista transversal», e a *responsabilidade* perante a «proximidade física», havendo o «cuidado» para com o «espaço íntimo» cedido pelos alunos.

Julgamos que num mercado de entrada livre de qualquer ator, uma total ausência de sentido de responsabilidade na ação, fará com que, tendencialmente, estes não consigam permanecer longamente nesse mercado. Em aprendizagens de lazer sem metas objetivas a prazo, mas antes com intuitos imediatos - em que os vínculos entre atores e públicos são de muito curto prazo, tendencialmente entre o pagamento de uma mensalidade ou pagamento de aula a aula – faz com que os alunos estejam menos disponíveis a sacrifícios comparativamente a outros contextos de aprendizagem, como os formativos, académicos e profissionais, podendo estes desistir, ou procurar outro ator de forma célere, perante uma menor satisfação. O que vai no sentido de um mercado dos ofícios artísticos como particularmente instáveis como perspetivado por Freidson (1986).

O sentido de *responsabilidade* emerge nos atores do nosso trabalho, mas não detetamos no mesmo os atores que «furam o mercado» com um menor sentido de responsabilidade. Julgamos que tal ocorre por este trabalho abranger os atores com uma presença nos espaços de forma mais continuada, e não atores que efetivaram algum tipo de experiência no ofício de forma momentânea.

Mesmo não sendo imposto por uma estrutura de tipo profissional, o sentido de *responsabilidade* dos atores emerge como uma necessidade para a manutenção do desempenho em ofício, sob o risco de penalização do mercado, mas igualmente sob o risco de penalizar a imagem da atividade no seu todo.

Os atores desenvolvem as suas aulas, em geral sob os ditames do tempo, quer no sentido de horário estipulado para as transmissões, quer no sentido dos ditames do tempo musical, tendo estes de ter a capacidade de transmitir um ensino complexo, em particular por sob os ditames temporais terem de dominar vários elementos em simultâneo, requerendo conseguirem um grupo em aula ordenado (disciplinado), para que se desenvolva o ensino de forma coordenada, ao mesmo tempo que mantém a motivação e animação do grupo, num equilíbrio particular entre elementos que podem ser perspectivados quase que antagónicos. Esta capacidade dos atores em dominar vários elementos em simultâneo sob os ditames temporais, em geral sem margem para pausas reflexivas, destrinçam no nosso ver os *bailarinos/as* que chegam e conseguem subsistir na persecução de um ofício de livre entrada, dos que não conseguem.

É referido em entrevistas dos atores, que ser-se um bom *bailarino/a* não corresponde necessariamente a ser-se um bom *professor/a*, associando os mesmos a necessidade de ser-se um bom transmissor além de *bailarino/a*.

À capacidade de transmissão além da performance enquanto *bailarino/a*, da capacidade de motivação e de animação dos públicos, associamos ser fulcral a detenção pelos atores de disposições para a *sociabilidade*. A não detenção dessas disposições por um bom *bailarino/a*, poderá fazer com que este não consiga criar em seu torno a comunidade de públicos necessária para a transposição de práticas efetuadas por si em lazer, para a sua efetivação em *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, pois pela ausência, pode levar a não conseguir mobilizar públicos suficientes para as aulas, e não chegar a agregar uma comunidade em seu torno, que lhe permita desmultiplicar-se através de outros vetores de atividade do ofício, alcançando múltiplos rendimentos para a sua sustentabilidade.

Em contexto de aprendizagens em lazer, sem metas objetivas, como de graus, de certificações, de competições, a detenção pelos professores de disposições de *sociabilidade*, parece-nos central para o desenvolvimento do papel de *professores*, para que o ator consiga agregar a «massa» de públicos necessária para o desenvolvimento das *aulas* e para as desmultiplicações das atividades dos atores, refletindo-se numa comunidade não estática na sua composição, mas tendencialmente constante, com entradas e saídas, e com instabilidades como as inerentes ao próprio mercado.

As disposições para a *sociabilidade* são igualmente centrais para outros papéis dos atores, como é o caso de *animadores* de espaços noturnos.

Pois no caminho para o local de trabalho [espaço noturno]... aí é trabalho. Aí vou a pensar o que é que será que eu faço? Pois não sei. Ainda não sei. Pois já vejo já vejo [adaptação a públicos presentes]. Aí estou a pensar no trabalho. Quando chego lá e começo a dançar... já é diversão. É mesmo lazer porque... tudo aquilo que faço... desde começo a mexer os pés... é o que gosto. Portanto acaba por ser lazer na mesma. O trabalho... é no fim quando me pagam pronto. Essa parte é trabalho. E aí ponho cara séria e tudo. Mas durante o trabalho não... é só diversão. Até porque a profissão o exige não é? Por sorte faço por prazer mesmo, divirto-me eu por mim... e é o que transmito aos outros. Mas o trabalho o exige mesmo, um animador sério e chateado numa animação não anima ninguém.

Bruno

Há um papel específico de *animador*, desenvolvido em geral em espaços noturnos, diferenciado da efetivação de ensino em *workshops* e ou *aulas*. No entanto, perspetivamos que os atores mantêm-se predominantemente nos papéis de *animadores* em todas as suas atividades, incluindo as *aulas* e *workshops*, mas não no sentido de atividade específica fonte de rendimento, mas antes de aligeirar aprendizagens nem sempre fáceis, com o intuito da manutenção da motivação dos públicos na persecução das aprendizagens transmitidas, que vão em resposta a uma procura de práticas de lazer em contextos de sociabilidade.

O papel de *animador*, não resulta de uma aprendizagem formal obrigatória para o seu desempenho, é antes no nosso ver resultado da detenção de disposições de *sociabilidade*, mas também de uma elevada incorporação das práticas, de experiência e de reflexividade sobre o que funciona e o que não funciona nas atividades desenvolvidas.

Para a *animação* de espaços noturnos, os atores efetuam um trabalho coreográfico artístico, em que estes estando à frente dos públicos, propõem movimentações para estes em simultâneo o seguirem, numa transmissão na qual têm de

demonstrar eficiência, e a capacidade de mobilizar os públicos com alegria, em atividade que se espera que seja de oposição a um sentido de rotina, podendo o não sucesso, corresponder a um rápido cessar da solicitação da prestação de serviço por parte do espaço noturno.

Animação e workshops. Porque por exemplo, os workshops é quando nós juntamos um grupo e fazemos uma coisa a pares. E animações é o que a gente faz a solo. Por exemplo o professor está à frente e vocês os alunos estão atrás para copiar o que o professor está a fazer.

Andreia

Depois temos a animação nos bares, que é outra das partes que mais gosto da minha profissão. Que já agora digo, nem todos podem ser animadores. É animação, não é dar uma aula para um grupo de pessoas. Isso é aulas. Animação é fazer alguma coisa que toda a gente te acompanha e se diverte. Ou seja, é animar o público. Para mim é muito bom. Gosto, gosto mesmo muito porque... sinto-me dentro da minha onda e...é o que mais gosto.

Bruno

Neste trabalho procuramos detetar papéis e disposições associadas e requeridas para o seu desenvolvimento, mas sem qualquer quantificação da intensidade dessas disposições, verificando-se que as mesmas não são detidas em igual forma pelos atores, verificando-se que estes podem ter um maior foco em determinado papel do que em outro, indo de encontro o mais possível com as suas disposições detidas. Por exemplo, podendo haver atores, que ao trabalharem em bares, procuram centrar-se mais em desenvolver *workshops* e outros a *animação*, e outros atores podem estar igualmente à vontade nos dois desempenhos.

No nosso ver, os *papéis* não são dissociados das *disposições* detidas, e estas influenciam no modo como os atores constroem e desmultiplicam a sua atividade, assim como nesta construção, os atores não são alheios à procura e à necessidade de sustentabilidade. No entanto, sempre que possível, os atores desenvolvem o seu ofício o mais próximo possível da forma como se identificam com práticas que são plurais com «variabilidades», assim como procuram sempre que possível ir de encontro à combinação de disposições por si detidas, que variam nas combinações de intensidades entre atores, mas sendo as mesmas detetadas em todos os entrevistados.

Em suma, para o *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, são fulcrais os papéis de *bailarino*, *professor*, *coreografo*, e *animador*, e a detenção para o desenvolvimento destes papéis, das *disposições físicas*, *artísticas*, de *aprendizagem*, de *ensino* e de *sociabilidade*.

Os papéis observados em ofício, na nossa perspectiva vão no sentido do que Kaufmann (2005: 59) refere como novo tipo de papéis que são «flexíveis, mutáveis, autodefinidos colectivamente».

4.8. O processo identitário na construção de um ofício múltiplo

Christophe Apprill (2005: 232), ao estudar os professores de *dança de salão* em contexto francês, nota que estes se especializam situando-se no nível de excelência, tendo uma clara preferência pelas danças em que são excelentes (com que se identificam), mas defrontando-se no entanto, com uma variedade de demandas do público, em que no contexto estudado por Apprill (2005), os professores apontaram haver uma exigência enciclopédica de tudo conhecerem, de terem mestria exaustiva de todas as danças, de maneira a podê-las ensinar, em que os mesmos serão especialistas por gosto e generalistas por necessidade, sendo a demonstração de polivalência nas várias práticas de dança, um argumento da sua capacidade para as ensinar.

A perspectiva de Apprill (2005) sobre a especialização de professores por preferência, e de serem generalistas por necessidade, parece-nos pertinente para o nosso objeto, julgando-se que os atores sempre que possível procuram afastar-se o menos possível das suas preferências pessoais mobilizando práticas com que se identificam, mas não estando os mesmos alheios às demandas dos públicos dos quais o seu ofício de «vocação» depende. Tal pode ser ilustrado por Bruno, que passou a ensinar a dança kizomba, por essa ser a demanda emergente do mercado, levando a ter de aprender a prática, em que o gosto pela mesma, veio depois da aprendizagem por necessidade.

O mesmo entrevistado Bruno, expressa o seu gosto e preferência pelo vetor do ofício de *animação*, algo que se constata nos espaços em que o mesmo exerce. Atividade de *animação* de espaços noturnos que julgamos ser difícil de efetuar sem o gosto, por ser uma atividade dependente da visibilidade desse mesmo gosto expresso em alegria no exercício da atividade. Referindo Bruno, que este tipo de trabalho exige que se divirta e tenha prazer no mesmo, em que «um animador sério e chateado numa animação não anima ninguém».

Julgamos que alguns atores estão mais confortáveis neste papel do que outros, sendo tal associável ao tipo e grau de disposição detida para a *sociabilidade*. Também levantamos a possibilidade de os atores que exercem o ofício há mais tempo, serem os

que têm mais gosto e mais à vontade para desenvolver o vetor de *animação*, talvez pelo seu maior manancial de património de hábitos, que lhes permite deter um maior conforto e capacidade de *adaptabilidade* neste vetor de atividade.

Depois temos a animação nos bares, que é outra das partes que mais gosto da minha profissão. Que é também já agora digo, nem todos podem ser animadores. Animação não é dar uma aula para um grupo de pessoas. Isso é aulas. Animação é fazer alguma coisa que toda a gente te acompanha e se diverte. Ou seja isto é animar o público. Para mim é muito bom. Gosto, gosto mesmo muito porque... sinto-me dentro da minha onda e é o que mais gosto. Gosto das aulas e da animação. Bruno

Os elementos obtidos através deste nosso trabalho, leva-nos a não mobilizar o conceito de *habitus*. Concordamos com Lahire (*in* Dortier, 2006: 249) na sua crítica construtiva à conceptualização de Bourdieu que nos direciona a uma perceção de homogeneidade, pois segundo o mesmo, na atualidade os indivíduos vivem em universos sociais heterogéneos, em que cada um é portador de *habitus* variados adquiridos em contextos diversificados, como da família, escola, meios de comunicação, etc..

Os mesmos elementos levam-nos a não perspetivar a identidade como se encerrando numa «identidade final, fixada no termo da adolescência» (Erikson, 1972 *in* Kaufmann, 2005: 27), pois tal não nos permitiria compreender os atores em ofício não socializados nas práticas, nem a entrada já em adultos nas mesmas, em que por exemplo, o nosso ator Eduardo, socializado tendo em vista um percurso militar, veio a efetuar a aprendizagem e posterior ensino da prática kizomba com a qual inicialmente não se identificava, referindo este que a «detestava».

Nas sociedades «societárias» no sentido dado por Tönnies, o individuo pertence a vários círculos sociais que podem nem estar associados entre si, sendo a especificidade da individualidade a combinação destes círculos, que podem ser diferentes em cada caso (Martuccelli & Singly, 2012). Segundo Simmel (1894 *in* Martuccelli & Singly, 2012), há a possibilidade de o individuo inserir-se em novos círculos, aumentando a variedade de combinações possíveis de círculos sociais, dando aos membros do grupo, uma maior crença na sua individualidade, que resulta de condições externas de pertença a vários círculos, assim como através de um trabalho interior íntimo.

Jean-Claude Kaufmann (2003: 146), dá continuidade às críticas construtivas à conceptualização do *habitus* de Bourdieu como homogéneo e generalizador, efetuadas por Lahire e por Corcuff, revelando que essa conceptualização de *habitus* está «mal

adaptada para explicar a dinâmica individual, nomeadamente o carácter móvel, aberto e plural», criticando o autor o levar-se à letra o *habitus* como «fórmula geradora» das práticas (*idem*, 2003: 150).

O nosso objeto de estudo, parece-nos particularmente ilustrativo do processo de individualização existente na segunda modernidade, como perspetivada por Ulrich Beck (2001 in Martuccelli & Singly, 2012), ocorrido a partir do final da década de 1960, período este em que segundo Apprill *et al.* (2013: 12), os modos de transmissão informal das *danças de par* nos espaço familiar e de baile (transmissão individual) entrou em crise, levando ao emergir de uma pluralidade de estruturas de ensino formal nas décadas posteriores no contexto francês.

No nosso ver, as transmissões do ofício não são possíveis de compreender através de um conceito de *habitus* homogéneo, tendencialmente determinístico, visto que os atores entrevistados, em geral tiveram entradas tardias na prática de *danças sociais de par*, ou tardias em ofício, não construindo os mesmos as suas atividades como sequência lógica de uma carreira académica e profissional programada. Os atores em *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, não chegam à atividade através de uma formação académica formal obrigatória para o exercício do ofício, nem entraram no mesmo por as atividades já serem anteriormente efetuadas pelos seus progenitores, logo transmitidas geracionalmente. Observa-se antes uma disparidade entre os percursos dos atores, assim como entre estes e os seus progenitores.

A uma perspetiva não determinística sobre o nosso objeto, não corresponde uma rejeição de que os atores estejam sujeitos às incorporações e aos condicionalismos sociais, mas antes, o constatar que os atores observados nos seus trajetos, trespasam uma pluralidade círculos sociais, o que vai no sentido da perspetiva de Kaufmann (2005: 253), de haver na atualidade uma pluralidade de estruturas e de contextos determinantes, que levam a que ocorram contradições que conduzem os atores à reflexividade, fabricando estes uma «grelha ética e cognitiva condicionando a sua acção», em que segundo o mesmo, «a construção social da realidade passa, pelos filtros identitários individuais».

A perspetiva de Kaufmann (2005) vai de encontro com os trajetos dos atores por nós observados, mas acrescentando-se às contradições sociais nos trajetos já efetuados, as contradições sociais com que os atores se deparam no presente nas práticas de ofício que mobilizam sujeitas a mutabilidades, que obrigam a um trabalho constante de identificação dos atores perante essas práticas. E no nosso ver, as diferenças de

mobilização e de identificação entre os atores, são geradoras de «tensões» entre atores em ofício e igualmente entre praticantes em lazer.

Perspetivamos como existindo espaços de «tensões» e não de «lutas» no sentido dado por Bourdieu, pela não existência de um campo de posições estruturado e delimitado da atividade, construindo os atores o seu ofício artístico múltiplo, tendo em conta os seus «filtros identitários individuais» (Kaufmann: 2005: 253), que procuram desenvolver dentro da maior proximidade possível segundo as suas «disposições e apetências» (Lahire, 2005), dentro das limitações e potencialidades de um mercado de públicos existentes.

Segundo Kaufmann (2003: 165, 166 e 168), «a não coincidência entre esquemas incorporados e esquemas de socialização fabrica individualidade», em que a dinâmica dos hábitos em divergência acentua a reflexividade, sendo o motor da individualização, pela recombinação reflexiva de esquemas, para a formação de uma identidade coerente.

Neste nosso trabalho, emerge a existência de uma pluralidade de trajetos dos atores entrevistados, em percursos académicos e profissionais díspares, com entradas em círculos sociais de práticas de *danças sociais de par* por vezes de forma tardia, e em todos os atores inicialmente enquanto práticas de lazer, sem a perspetiva programada de que no futuro fossem práticas efetuadas enquanto ofício.

Pensamos não estarmos perante atores em que um determinismo social os direcionou para um ofício de ensino artístico, mas antes consideramos, que foi resultado do contacto dos mesmos com uma pluralidade de círculos sociais, entre os quais os círculos sociais de *danças sociais de par*.

Os atores aos passarem no trajeto pessoal por vários círculos sociais, levou a que os mesmos se deparassem em determinados momentos perante dissonâncias entre círculos sociais que despoletaram a sua reflexividade. Dissonâncias entre as quais se podem incluir as existentes entre os trajetos académicos e profissionais, e a emergência não programada de que práticas de lazer de «paixão» com custos, pudessem ser efetuadas enquanto ofício com rendimentos, resultando a entrada na atividade de um trabalho de identificação dos atores sobre os vários contextos sociais quanto a potencialidades e constrangimentos, e a sua busca da formação de uma identidade coerente.

Os atores procuram percorrer trajetos com que se identifiquem entre possibilidades emergentes, sendo o *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, não uma possibilidade programada com um percurso académico nesse sentido

(inexistente), mas antes surgindo nos seus trajetos como uma possibilidade com que se identificam, comparativamente a outras possibilidades de percurso.

Lahire (2005: 17 e 18) faz a distinção entre as disposições de agir (hábitos de ação) das de crenças (disposições para crer, hábitos mentais e discursivos), sendo que as crenças são assimiladas em maior ou menor grau pelos atores individuais, sem que possam ser necessariamente vinculadas às disposições de agir. Só assim se pode compreender fenómenos como da *frustração* ou da *culpabilidade*, que resultam de uma distância entre as crenças e a ação. Diferencia igualmente o termo «disposição» do termo «apetência», sendo que as disposições enquanto propensões de um individuo pode tomar a forma de uma *paixão* quando se associa um disposição a uma forte apetência; a *rotina* ao estar a disposição associada a uma falta de apetência ou a indiferença; a *mau hábito* quando a disposição está associada à resistência ou rejeição dessa mesma disposição. Apontando assim Lahire (2005: 20 e 21) que «nem tudo se vive no modo da necessidade feita virtude» como encarado por Bourdieu na sua teoria do *habitus*, em que constrangimentos objetivos exteriores se transformam em gostos interiores, como uma necessidade interna a respeitar.

A descrição dos percursos e lógicas dos atores por nós entrevistados, parecem ir no sentido da dita orientação da formação de uma identidade coerente, de entre os condicionalismos e possibilidades da combinação individual de círculos sociais, tendo os mesmos em vista o evitar o *mau hábito* (disposição mas rejeição da disposição), a *rotina* (disposição mas falta de apetência), procurando antes a *paixão* (disposição e forte apetência), que no nosso trabalho associamos neste ultimo sentido disposicional de Lahire, os atores deterem as disposições para *aprender, artísticas, físicas* ainda como *bailarinos* em práticas de lazer, acrescentando-se sobre estas a detenção das disposições para *ensinar* e para *socializar* necessárias para a transposição para um ofício de transmissão de práticas para públicos em contextos de lazer.

A nossa entrevistada Andreia procurou efetivar um percurso profissional que esta pensou que seria de *paixão* enquanto assistente de veterinária, pelo seu gosto por animais. Mas deparou-se com um desencontro entre a sua disposição e a sua apetência, pela sua incapacidade em ver sangue. Foi ao entrar em contacto com círculos sociais da *dança de par* enquanto lazer, como forma de se ocupar, como forma de esquecer a perda de um familiar, que veio a encontrar atividades, em que ocorre a junção disposicional e de apetência (*paixão*).

Já Dário efetuou um percurso académico formal com um sentido profissional, sendo através do programa Erasmus em Inglaterra, que entrou nesse país em contacto não programado com círculos das *danças sociais de par latinas* em lazer, vindo a efetivar a sua formação académica a nível profissional, mas progressivamente transpôs da poliatividade (de trabalho salariado e dança), para a pluriatividade (desmultiplicações em dança sem salário), pela sua maior identificação com este trajeto em comparação com os profissionais associáveis à sua trajetória académica.

Os exemplos destes atores ilustram que os seus trajetos atuais não são resultado de círculos sociais de primeira socialização, mas como que pela interceção de vários círculos sociais, de «patrimónios de hábitos», que despoletaram reflexividades sobre si próprios. Círculos sociais de dança, que nos vários entrevistados ocorrem inicialmente enquanto prática de lazer, descobrindo o atores – muitas vezes pelo reconhecimento de outros - deterem as disposições e as apetências, levando a alteração de trajetórias programadas em maior ou menor grau.

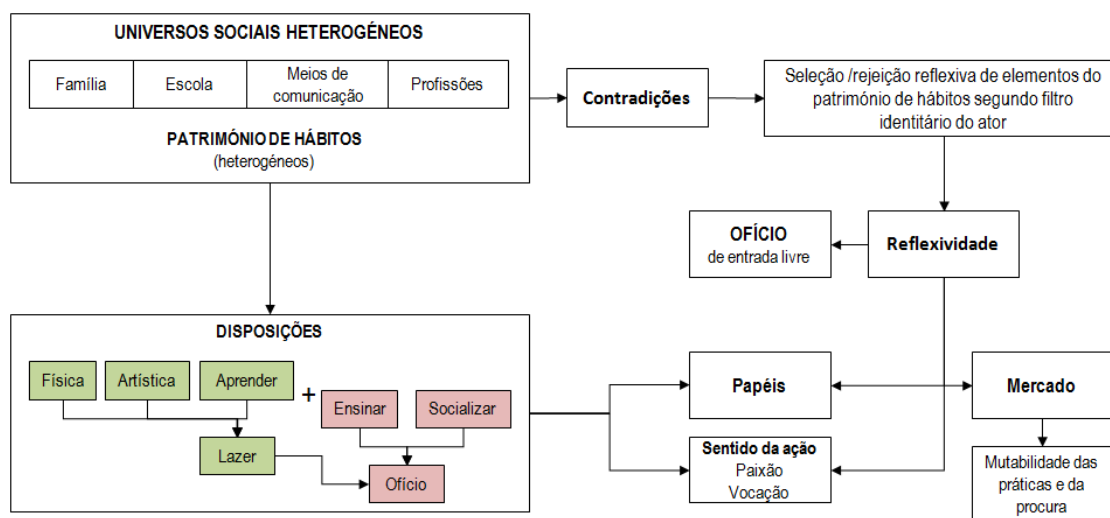


Figura 9: Património de hábitos, disposições e reflexividade

Parece-nos bem presente que o primeiro contacto dos entrevistados com a dança é através da prática da mesma enquanto atividade de lazer. Não se deteta até agora a entrada no ofício de ensino de *danças sociais de par*, como primeira estratégia de atividade laboral. É perante os mesmos se identificarem com papéis e práticas, e pela detenção das disposições e apetências, que tentam construir um ofício múltiplo em que o ensino da kizomba é um dos vetores.

Os atores efetivam a construção de um ofício múltiplo, ao qual associamos a necessidade de detenção de várias disposições para os respectivos papéis neles desenvolvidos, com vínculos ao «património de hábitos» heterogêneos (de vários círculos sociais) dos atores.

Percecionamos que aos vários atores corresponderão a detenção da disposição *física* (atividades desportivas), da disposição *artística* (hábitos de musica, pintura, leitura), da disposição de *aprendizagem* (busca voluntária de novo saber), em práticas de dança como *bailarinos* enquanto práticas de lazer. No entanto, perspetivamos que estas disposições por si, são insuficientes para a construção do *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*. Para a transposição de práticas em lazer a práticas em ofício, é necessário que em concomitância, os atores detenham igualmente a disposição para *ensinar* e a disposição para a *sociabilidade*, que lhes permite serem capazes de mobilizar uma *comunidade* em seu torno, que lhes possibilita desmultiplicarem-se no ofício. *Comunidade* esta que é constituída por públicos sem vínculos formais duráveis, que procuram efetuar práticas nem sempre fáceis enquanto atividades de lazer, o que leva à necessidade dos atores deterem as disposições que lhes permitam desenvolver os papéis do ofício de transmissão de práticas, enquanto motivadores e animadores.

Tem-se detetado nos espaços das práticas, haver vários atores com disposições *físicas, artísticas e de aprendizagem*, com claro domínio de práticas de dança, sendo-lhes reconhecido por outros nos círculos sociais da dança, as suas aptidões. Mas no entanto, estes atores não efetuam a transposição de atividades de lazer para atividades em ofício. Alguns de entre eles, podem ter alguma disponibilidade para algum ensino informal individual, mas não demonstram conforto com o grau de exposição a públicos, com o ensino formal/estruturado que é metodologicamente necessário quando se ensina a um grupo de pessoas, no qual não é possível ensinar-se sempre pela demonstração na primeira pessoa como na transmissão individual. Estes atores são atores que demonstram ter as disposições enquanto bailarinos, mas não se identificam com todos os papéis necessários para o ofício, sendo no nosso ver associável igualmente à não detenção de todas as disposições requeridas para esses mesmos papéis.

Desta forma perspetivamos que a passagem de prática de lazer para prática laboral, requer a disposição para o *ensino*, detendo o ator capacidades de construção de métodos de ensino e de transmissão para grupos, com recurso ao seu património de hábitos oriundo de mais do que de um círculo social, assim como do seu capital de

experiências, que inclui as experiências na aplicação das metodologias por si construídas.

A disposição para a *sociabilidade* parece-nos central, visto que a procura por públicos das práticas muitas vezes advém da busca da reinserção em sociabilidades, e os entrevistados são em geral um primeiro elo nesse processo de busca de reinserção. Também por as práticas transmitidas poderem ser de difícil aprendizagem por parte dos alunos, e a sociabilidade dos atores, a sua capacidade em interpretar o grupo e de não o deixar desagregar, é importante.

Não nos parece que a construção deste ofício, que tem como um dos seus vetores literalmente o termo de *animação*, seja compatível com uma fraca disposição dos atores para a *sociabilidade*, pois há uma necessidade de criar uma «comunidade» em seu torno, que lhes permitam desmultiplicarem-se em várias atividades fontes diferenciadas de rendimento para além das *aulas*, potencializando assim a sustentabilidade através da agregação de uma massa de públicos.

De referir que a disposição para a *aprendizagem* não cessa com a passagem de prática de lazer para ofício. Os entrevistados não passam a assumir-se como que detentores de um conhecimento final ao transporem para práticas enquanto profissionais, mas antes mantendo a mesma postura de abertura à aprendizagem já detida, pois o ofício em práticas com variabilidades (mutáveis), requer uma aprendizagem contínua, por interesse dos atores pelo seu gosto em aprender, mas também pela necessidade de acompanhar as tendências num mercado igualmente mutável, e pela necessidade de aumentar a diversidade de conhecimentos para manutenção do interesse dos alunos, que perante a não novidade (o sentimento de rotina), tendem a cessar a frequência das aulas.

O ofício de «vocação», contém no nosso ver uma vinculação entre as disposições expressas pelos atores pela *aprendizagem* e pelo *ensino*. Os atores aprendem por gosto pelas práticas, mas igualmente para melhor ensinar, e para que não se encerre o conteúdo que detêm para transmitir.

Como referimos as práticas são mutáveis, sofrendo a dança várias declinações pelas variabilidades geográfica, social e cultural, histórica, e individual. Mutabilidades que por um lado condicionam os atores, por outro lado abrem-lhes opções utilizando estes o seu «filtro identitário» (Kaufmann, 2003). Atores que não estão apenas condicionados pelas mutabilidades das práticas, participando estes igualmente na declinação das práticas de dança, ao mobilizá-las e adapta-las aos seus públicos, ao

inventarem novos passos, novas combinações coreográficas, a partir das influências de outras práticas de dança até de origens díspares, tendo em vista a manutenção da novidade em práticas que se buscam em oposição à rotina.

Às declinações associamos a necessidade de codificar metodicamente uma prática que na sua origem é fluida, para a sua percepção de públicos muitas vezes não socializados na mesma, assim como pela necessidade de inovar para manter o interesse e motivação dos públicos, verificando-se um crescente incremento dos elementos técnicos da prática de dança kizomba, contribuindo para a declinação em «variabilidades» das práticas, gerando espaços de tensão entre os atores que defendem um maior fixismo da “tradição” das práticas, e os que perspetivam a “criação/evolução” como desenvolvimento das mesmas, num *spectrum* de posições possíveis sem fronteiras marcadas e estanques, sendo as mais fáceis de mobilizar para ilustrar o nosso trabalho, as totalmente antagónicas. Mas em geral os posicionamentos não são do tipo preto ou branco, e em práticas mutáveis, os posicionamentos dos atores podem requerer um novo trabalho reflexivo sobre as mesmas, que enquadrem novas mutabilidades, declinações, variabilidades, estilos, ou até novas práticas.

Kaufmann (2003: 175) perspetiva um conceito de hábito dinâmico, que não cessa de se transformar, sendo maleável, apontando o mesmo a dinâmica como característica principal. Para o mesmo os elos da cadeia de esquemas não são estáticos, abrindo-se e fechando-se continuamente à consciência, mesmo que a abertura seja breve e como que intuitiva. O encerramento de elos corresponde ao reforço da incorporação, aumentando a capacidade de ação, em que o corpo será colocado imediatamente em movimento pelo esquema, sem intervenção do pensamento.

No nosso ver a conceptualização de Kaufmann (2003) do hábito como dinâmico ajusta-se aos atores por nós observados, permitindo esta perspetiva melhor percecionarmos as entradas em geral tardias dos atores em algumas práticas de ofício e de um não fechamento identitário com a entrada na idade adulta conforme algumas perspetivas sobre a *identidade*.

A conceptualização de Kaufmann (2003) de elos de esquemas de uma cadeia que se podem abrir e fechar, parece-nos ajustar-se particularmente a um contexto de um ofício que no nosso ver requer elevados graus de especialização, de incorporação, levando ao fechamento de elos de esquemas, que liberta os atores para a ação, para o “improvisado”, para a adaptação aos públicos inconstantes em quantidade e nos graus diferenciados de domínio da prática, mas trabalhando ao mesmo tempo sobre práticas

mutáveis, sem estruturas reguladoras que as procurem fixar. Os atores na persecução de um ofício totalmente dependente de um mercado instável, têm de ter fortes elos de incorporação fechados, ao mesmo tempo que têm de ter elos em aberto à interiorização, ou a capacidade de reabrir elos anteriormente fechados. O encerramento de elos ou sua abertura, é efetuado em dados momentos de forma reflexiva, sendo desta forma que os atores se ajustam à procura, e correspondem às expectativas dos públicos, demonstrando as suas aptidões performativas e de transmissão. Atores que têm de estar disponíveis a abrir elos de esquemas já incorporados à interiorização de novos esquemas, indo no nosso ver no sentido da manutenção de disposições para *aprendizagem*, em ofício que requer uma forte incorporação que aumente a sua capacidade de ação, em contextos que requerem uma quantidade de elementos em mestria para a transmissão para grupos, sob o ditame não flexível do tempo musical, requerendo dos atores um trabalho dinâmico de encerramento e de abertura de elos de esquematizações.

Os atores para a composição e recomposição do seu ofício múltiplo, necessitam de uma forte incorporação de hábitos corporais associados às práticas, e assim como da incorporação de métodos de transmissão (mesmo que por si construídos/mobilizados/agregados), de deterem elos de esquemas em que o trabalho intelectual está fechado, de forma a poderem ajustar-se rapidamente aos contextos mutáveis, por elos abertos à interiorização, à reflexividade. Podendo elos de forte incorporação abrirem-se à interiorização, como elos abertos à interiorização se fecharem quando um esquema fica incorporado. Os atores do nosso objeto são atores particularmente capazes de se movimentarem interiormente entre a abertura e encerramento de elos de esquematizações, entre a forte incorporação que permite rápida ação, e a abertura que lhes permite a adaptabilidade a contextos instáveis, em contexto que no nosso ver ilustra a perspectiva de Kaufmann (2003) de que não é possível encarar a mudança e a permanência como entidades separadas entre si, trabalhando os atores sobre a abertura e encerramento de elos de esquematizações.

4.8.1. As contradições nas práticas geradoras de tensões

Na obra *L'Enseignement de Danses du Monde et des Danses Traditionnelles* (Aprill *et al.*, 2013: 128), é referido que as *danças do mundo* no contexto francês, situam-se na intersecção de numerosas questões económicas, políticas, sociais e culturais. As respetivas transmissões e difusões de saberes, permite que exista uma

forma de regulação na ausência de uma regulamentação. Igualmente no ensino e na prática de dança kizomba no contexto do nosso objeto, parece-nos haver as numerosas interceções referidas, e também parece-nos que em igual contexto de não regulamentação do ofício e da própria prática de dança, que é nas transmissões e difusões dos saberes que há um certo grau de regulação que possibilita a prática, apesar de existir uma multiplicidade de «variabilidades» dentro da mesma.

No nosso ver, é a aprendizagem das codificações das práticas, que permite aos atores percecionarem e adaptarem-se às suas «variabilidades», pela deteção dos pontos em comum, como em geral ocorre nos passos base da prática, na comum interiorização dos papéis de género e uso da comunicação não-verbal de proposição de movimento masculino e escuta de preposição pelo género feminino. Pela frequência de espaços sociais da prática comuns por vários atores, nos quais mobilizam as práticas de formas variadas em interação uns com os outros. Em suma, apesar da não regulamentação, há uma regulação por codificações (nem sempre explícitas), que permitem o encontro e a prática apesar das variabilidades na sua efetivação.

Verifica-se que as contradições existentes nas práticas, em contextos não regulamentados, não são inviabilizadoras da construção de uma prática dentro do fenómeno social dança, sem orientação de estruturas, sem liderança de um único ator, mas sendo até antes construída através interceções plurais tensas entre uma multiplicidade de atores, parecendo-nos uma realidade ilustrativa da perspectiva de Kaufmann (2005: 59) de que há cada vez mais um novo tipo de papéis, que são «flexíveis, mutáveis, autodefinidos colectivamente, apenas socializando o indivíduo por durações breves».

É em contexto laboral não regulado por estruturas, com livre entrada de atores, sem requisito de formações obrigatórias, sem transmissão geracional da atividade, que os atores efetuam a construção do seu ofício entre uma pluralidade de contextos contraditórios sobre as práticas, sobre os quais têm de tomar opções, socorrendo-se do «processo identitário» (Kaufmann, 2005), como forma de agregar conteúdos coerentes para transmissão para grupos segundo a sua grelha de identificação, mas sem deixar de ter em conta as potencialidades e os condicionalismos de um mercado de públicos dos quais os atores dependem na totalidade.

As contradições sociais encontram-se inclusivamente no seio de terminologias de uso. Os atores do nosso objeto mobilizam os termos «professor», «dança africana» e «kizomba», sendo termos de uso pela sua eficiência comunicacional para públicos não

especialistas, mas no entanto, os atores têm predominantemente percepções mais complexas do que o contido no simples termo de uso por eficiência comunicacional, e muitas vezes dissemelhantes entre eles. Como exemplo os atores mobilizam o termo kizomba ao comunicarem para públicos, mas podem ter uma perspectiva mais complexa, mais específica ao considerar a prática de dança por si transmitida, como correspondendo a um estilo específico («variabilidade») dentro da kizomba sob uma designação mais precisa própria, ou até «variabilidade», que para os mesmos não se inclui na kizomba, apesar de aí se incluir em uso pela sua utilidade comunicacional.

O termo professor tem igualmente uma utilidade comunicacional, que segundo Apprill *et al.* (2013: 17) «impõe-se no terreno», devendo-se mobilizá-lo segundo o mesmo, com precauções, uma vez que pode abranger uma diversidade de situações, designando-se igualmente por «*enseignant, transmetteur, passeur ou formateur*». Diversidade de situações abrangidas nos termos que se verificam nos espaços do nosso objeto.

Os atores podem ter posicionamentos críticos sobre o termo professor apesar de o mobilizarem, em que é exemplo o nosso entrevistado Eduardo que se revê na função de professor mas não no termo enquanto título. Há outros termos que alguns atores utilizam em alternativa ao de professor, como de mestre (criticado por Eduardo), de instrutor (criticado por Fábio), havendo algumas divergências dos atores sobre os termos, mas julgando-se que talvez se encontre algum maior consenso na perspectiva de estes serem transmissores, em terminologia utilizada por vezes por alguns atores em entrevistas, assim como pela literatura de *danças de par* mais próxima do nosso objeto.

De assinalar que o termo professor utilizado no título desta dissertação acaba por resultar do uso comunicacional do terreno que se conhecia no período de projeto, mas que pelo nosso trabalho desenvolvido, passamo-nos a rever antes na perspectiva de transmissores como melhor terminologia para os atores em ofício, havendo momentos em que estes desenvolvem especificamente o papel de professores, em particular no vetor de atividade aulas.

Também é pela força comunicacional perante públicos de não especialistas, muitas vezes «europeus neófitos» (Apprill, 2012) nas práticas, e das suas «expectativas de ex-colonos» (Pinto, 2014), que a terminologia «dança africana» é vinculada à kizomba. No entanto, as divergências que ocorrem entre os atores especialistas sobre as origens desta prática de dança, ilustrado no trabalho de André Soares (2015: 15) ao referir uma «discussão acérrima» entre atores de alguma reputação «sobre as “origens”

da dança kizomba», e por Santos e Mendonça (2016) através da alusão a quatro hipóteses divergentes sobre as origens da kizomba (já mencionadas neste trabalho), em tensões que não se encerram através da vinculação da prática a África.

As hipóteses das origens de Santos e Mendonça (2016) e as tensões existentes, correspondem à associação/identificação das práticas a territórios geográficos muito específicos e respetivas «variabilidades» associadas a esses territórios, não se reduzindo o debate tenso a uma origem da prática transposta ao Continente Africano no seu todo. Posicionamento dos atores perante associação/identificação a territórios específicos e respetivas «variabilidades» que não é indiferente, pois em geral reflete-se em como estes mobilizam as práticas e as transmitem na sua atividade.

Na obra de Apprill *et al.* (2013: 126) há um título de capítulo (*Danses enclavées versus danses du voyage*) que remete para duas tipologias de danças, em que umas serão danças que se circunscrevem no interior de territórios definidos e outras serão danças que viajam através de uma difusão global (Geertz, 2002 *in* Apprill *et al.* 2013: 126).

No caso da prática de dança kizomba claramente esta corresponde a uma dança que viaja. No nosso ver em primeiro lugar ao migrar junto com as diásporas dos praticantes, associável muitas vezes às tensões presentes quanto às “origens” e a transmissões individuais informais, e em segundo pela popularização desta prática entre públicos não socializados na mesma, através de transmissão sistematizada formal para grupos.

A popularização muitas vezes é remetida à terminologia globalização/mundialização, mas que como na obra de Apprill *et al.* (2013) é referido, estes termos tendem a fazer esquecer a heterogeneidade dentro das práticas de dança. Como Robertson (1994) nos indica, a perspetiva de globalização tende a assumir-se como um processo unilateral que transcende o local, induzindo a uma perspetiva de homogeneização. Robertson (*in* Salazar, 2005) que veio a adotar a noção de glocalização a partir do termo japonês *dochakuka*, por esta noção permitir captar as várias interconexões entre o global e o local. Glocalização que Ritzer (2011: 159) define como correspondendo à «interpenetração do global e do local, levando a resultados únicos em diferentes áreas geográficas». Interpenetração que se processa pela integração de realidades globais e locais que produzem novas formas híbridas distintas que indicam uma continuada heterogeneização global, em vez de homogeneização. Nesta perspetiva o mundo é cada vez mais plural, detendo os indivíduos e os grupos locais o poder para inovar, adaptar e movimentarem-se dentro do mundo globalizado,

em processos sociais que são contingentes e relacionais, no qual os *média* já não são vistos como coagentes, mas como produtores de recursos que permitem criatividade dos indivíduos e dos grupos através das áreas glocalizadas no mundo.

Desta forma consideramos a prática de dança kizomba um tipo de dança que se populariza viajando, não em processo de homogeneização, mas numa heterogeneização global, em que a interceção do global e do local produzem novas formas híbridas, que nós associamos às «variabilidades» das práticas referidas por Guilcher e Apprill *et al.* (in Apprill *et al.*, 2013).

Guilcher (in Apprill *et al.*, 2013: 139) faz uma análise das variabilidades nas danças distinguindo as mesmas em três categorias de variação.

Uma dessas variabilidades é a *geográfica*, em que as formas de dança coletadas numa comunidade correspondem a uma declinação entre outras. O exemplo não será mais do que uma versão-tipo, mas essa versão não é a mesma em relação a vilas/comunidades/territórios próximos (Guilcher in Apprill *et al.*, 2013: 139). Parece-nos ilustrativo da variabilidade *geográfica*, a kizomba praticada por exemplo em *baile* de Cachopo no interior do Algarve. Neste contexto verifica-se uma mobilização da dança kizomba diferenciada de contextos mais litorais e urbanos, julgando-se perceber a existência da transferência de alguns dos hábitos corporais da dança dita “pimba” para a prática kizomba resultando numa realidade híbrida.

Outra variabilidade será a *histórica*. Se as danças são antigas, as versões coletadas inscrevem-se numa evolução, em que uma coleta depois de vinte anos não vai recolher o mesmo material (Guilcher in Apprill *et al.*, 2013: 139).

Por fim Guilcher (in Apprill *et al.*, 2013: 139) aponta a variabilidade *individual*, em que no seio de um grupo dançante, em que as possibilidades de distinção de estilos e de maneiras de dançar existem no passado como na atualidade. Distinções que variam segundo vários critérios, como do sujeito, do seu estado, do seu corpo, do seu empenho, as circunstâncias individuais e coletivas.

Acrescentando nós sobre a variabilidade *individual*, que nos espaços da prática em sociabilidade, pensamos perceber que alunos e alunas que apenas frequentam os espaços de aula de um determinado professor, e que costumam mais dançar dentro da respetiva comunidade, tendem a reproduzir em maior proximidade o seu estilo transmitido, enquanto alunos e alunas que passam por uma diversidade de espaços sociais da prática, de espaços de aprendizagem, de espaços geográficos, por diferentes professores, tendem a desenvolver mais uma sua variabilidade *individual* (escolhendo o

que mobilizar ou não a partir do património plural experienciado). Desta forma parecemos que os contextos de *dança sociais de par* observados, são ilustrativos do processo de individualização como apontado na obra de Martuccelli e Singly (2012), em que os indivíduos ao entrarem em contacto com vários círculos sociais, leva a que estes efetuem uma singular combinação de elementos das práticas de vários círculos. Achando-se que no nosso objeto, as *danças sociais de par* não são factos sociais «exteriores ao indivíduo» (Durkheim *in* Lahire, 2006: 702) ficando a «planar no ar» (Lahire, 2006), mas antes os factos sociais são portados numa multitude de casos individuais não sendo distintos dos mesmos.

Às três variações de Guilcher abordadas, Apprill *et al.* (2013: 139) acrescentam uma quarta variabilidade, a variabilidade *social e cultural*. As formas, os valores e as finalidades variam segundo os grupos sociais e o espaço cultural. As circulações engendram transferências (da rua ao salão, do salão à performance, etc.) e as modificações de estatuto que afetam as maneiras de transmissão. Algo que igualmente se verifica no nosso objeto.

Apesar da dança kizomba ser relativamente recente, esta já tem tempo suficiente para ocorrer a variabilidade *histórica* como perspectivada por Guilcher (*in* Apprill *et al.* 2013), verificando-se tensões entre os que defendem a fixação da prática numa defesa da “tradição” e os que defendem a “criação” ou a “evolução”, em tensão já refletida na obra de Apprill *et al.* (2013). Tensões estas que são plurais e mais complexas e difíceis de objetivar do que as duas tipologias extremas “tradição” *versus* “evolução”, que por sua vez nos remetem para o campo de tensões sobre as “origens” da prática, e de qual é a “tradição” a defender. Dificuldade de objetivação igualmente pela dinâmica, pela rápida popularização viajante da prática kizomba e respetivas mutabilidades inerentes a essa mobilidade glocalizadora como perspectivado na concetualização de Robertson (2012), requerendo as mutabilidades uma atualização de posições dos atores através de trabalho de identificação.

Em contextos de não praticantes e praticantes não especialistas, há abrangentes reducionismos na abordagem das práticas de dança, através de «homogeneização cultural» com recurso à «simplificação semântica» (Morin, 1996 *in* Pinto 2014: 31), ao que os atores em ofício, por questões de eficiência comunicacional na divulgação das práticas e atividades, correspondem mobilizando alguns desses reducionismos, mas tendo os mesmos atores perspectivas bem mais complexas e frequentemente divergentes

entre si sobre as mesmas práticas e atividades, refletindo-se em tensões entre os atores, e não em lutas no sentido dado por Bourdieu.

Para Pierre Bourdieu (*in* Bonnewitz, 1998: 48 e 49) a sociedade é constituída por um conjunto de «campos sociais» mais ou menos autónomos, marcados pela luta de classes. Em que um «campo» (ex. artístico, religioso, económico) pode ser concebido como um mercado, em que os produtores dotados de capitais específicos se confrontam, em que a acumulação de capital permite dominar o campo.

Em contexto do nosso objeto não estruturado, não regulado, sem formações obrigatórias, sem agentes de controlo de entrada logo de entrada livre, desenvolvido numa pluralidade de tipologias de espaços, sem estruturas hierárquicas em que possa haver lutas entre atores tendo em vista a ascensão segundo um capital específico acumulado, não nos é possível associar o nosso objeto à perspetiva de Bourdieu de «campo», visto no nosso objeto específico, que consideramos não típico, não existem estruturas nem agentes que de alguma forma consigam delimitar o ofício num «campo». O uso da terminologia tensões já é mobilizado por Apprill *et al.* (2013: 129) para se referirem a investigações em dança em contexto não regulado:

Les tensions palpables au cours de certains entretiens s'arriment autour des propriétés du marché dérégulé, mais également autour de la revendication d'une propriété symbolique des danses, qui se sert de la couleur de peau ou de la nationalité aussi bien comme argument critique que comme critère de légitimation.

A perspetiva de um capital específico acumulável também não nos parece pertinente, visto não existirem estruturas hierárquicas em que os atores ascendam pelo acumular de capital, e por estes não se posicionarem perante estruturas, mas antes perante públicos não especialistas, dos quais estes dependem diretamente e na totalidade. Públicos estes que não mostram interesse por exemplo pelo capital cultural detido pelos atores expresso em títulos, mas antes pela demonstração constante pelos mesmos da detenção das aptidões necessárias para o desenvolvimento dos papéis do *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*.

Porque as massas só se criam assim. Não basta ser-se bom num determinado momento, tem de se ser bom sempre, tem de se estar sempre... alerta, tem de se estar sempre atento, sempre sensível a tudo não é? E é um trabalho que aparenta ser mais fácil do que é.

Gabriel

Os atores deparam-se perante tensões que não são inócuas, pois remetem para questões das origens identitárias das práticas (sem consenso), contendo muitas vezes «critérios de legitimação» (Apprill *et al.*, 2013: 129) dos atores e das suas mobilizações das práticas e como estas são transmitidas. Em «critérios de legitimação» que são apreendidos pelos públicos de formas diferenciadas. As origens identitárias não consensuais das práticas, remete igualmente para tensões entre os atores, que nos seus extremos repartem-se entre perspetivas mais fixistas das práticas numa defesa da “tradição”, *versus* posições de “criação” de “evolução” das práticas, num *spectrum* complexo e contínuo de posições possíveis, no qual os atores se posicionam através de um trabalho de identificação, que no nosso ver não se encerra até pela própria mutabilidade das práticas.

As tensões sobre as origens da dança kizomba observadas no nosso trabalho, emergem igualmente no ensaio de Santos e Mendonça (2016) *Elementos das danças cabo-verdianas na kizomba* e na Dissertação de Mestrado em Antropologia *Entre Luanda, Lisboa, Milão, Miami e Cairo. Difusão e Prática da Kizomba* de André Soares (2015).

Estas tensões entre os atores são importantes pois estes efetuam um trabalho de identificação sobre posicionamentos que se refletem na forma como mobilizam as práticas. No entanto, como são práticas corporais não-verbais de qualidade transitória (Sparschott, 1998 *in* Thomas, 1995: 5), são difíceis de objetivar, sendo mais fácil de localizar os posicionamentos mais extremos, mas correspondendo a realidade mais frequentemente a interceções de posições mais complexas do que as em total oposição. Tal objetivação sai do alcance deste trabalho, visto que talvez requeresse uma interceção sistemática entre visualizações de vídeo de várias «variabilidades» das práticas - mais especificamente da dança kizomba - e de como os atores percecionavam essas «variabilidades» e a sua mobilização e transmissão.

Temos dificuldades em objetivar as tensões em tipologias mais desenvolvidas do que as em total oposição, mas há uma pluralidade de posicionamentos complexos perante práticas geradores de tensões, que estão bem presentes entre os atores, e que emergem no nosso contacto com os contextos das práticas. No entanto, ao contrário dos contextos estruturados em «campos» como perspetivado por Bourdieu, as tensões existentes entre os atores especialistas sobre as práticas, são “corrompidas” pelos públicos não especialistas. Um ator pode hipoteticamente intercetar a dança kizomba com o flamenco numa «variabilidade» individual, numa combinação que muitos atores

especialistas podem ser contra, mas que se esta combinação individual encontrar seguidores não especialistas (públicos) de forma significativa, passa a ser uma «variabilidade», um estilo, independentemente da vontade ou não dos atores especialistas.

Este tipo de combinação de elementos ocorre com o nosso ator Gabriel ao incorporar elementos do tango na kizomba, tendo este ator encontrado resistências, ocorrendo a expressão de críticos em sentido depreciativo de este efetuar uma «kizomba de salão», remetendo estes às *danças de salão*, a mobilização de práticas díspares do que perspetivavam como deveria ser a kizomba, como prática de dança em contextos de sociabilidade.

Depois, esta mistura das danças, deu então estas novas passadas (...) Eu a fazer aquilo assim, para os puristas... chegavam “é pá como é que é mano? Isso não é assim, então kizomba como é? Estás a misturar tarraxinha com kizomba. Ou danças com a tarraxinha ou danças kizomba. Quer dizer...” E fazia-lhes confusão começar agarrado suave e depois então abrir para uma passada. O que hoje é absolutamente normal ... Quem só faz, uma das coisas, as pessoas dizem “É pá mas estes gajos quer dizer, o que é que eles estão a fazer aqui, não saem daqui” não é? [dançar sem sair do sitio] Para os puristas a tarraxinha e a kizomba junto tinha sido ponto final. Eles ficavam lá horas a dançar quase parados no mesmo sítio e isso para eles era a kizomba. Tudo o que saísse fora disso, pois já... “estão a estragar a kizomba”. E então logo no início tive... vamos lá ver... esse bloqueio digamos assim. (...) Pronto, a malta da banda [naturais de Angola] sentia-se um bocado “é pá mas o que é que tu estás a fazer e tal?! Estás a estragar um bocadinho isso!” (...) Mas para tu teres noção, as pessoas diziam... (...) “Na pois... isso que o Gabriel faz, é a kizomba de salão”. (...) Quer dizer... era quase a ridicularizar um bocadinho, que isso era kizomba lá do ginásio estás a ver? (...) Uma coisa... assim depreciativamente, querendo dizer que, aquilo era uma das... danças de salão pronto! Danças de salão até tinha cá uma conotação um bocadinho... amaricada estás a perceber? “Ahh! Danças de salão!” Então aquilo era um bocadinho ridicularizado “isso é kizomba de salão!”.

Gabriel

E eu já tive uma conversa destas com grandes bailarinos atenção, a nível internacional. Que me perguntaram como estavam as aulas cá em baixo. E eu estive a explicar... E eles ficaram preocupados por causa da essência da kizomba. Que se devia preservar. E eu disse assim “é pá, isso vai ser impossível... impossível preservar nesse aspeto.” “Tu podes preservar eu posso tentar preservar e outros poderão preservar, agora há outros indivíduos que estão-se a borriifar para isso.” Agora... independentemente... da tal ideologia que trazemos seguidores vá lá digamos. Os seguidores é que os vão... neste caso alunos, é que os vão avaliar. Não têm que ser os professores entre aspas uns aos outros. Ninguém se pode avaliar, porque há estilos diferentes. A essência tem que lá estar. Independentemente do estilo. [batida da música e passos base]. Agora... os meus alunos é que me vão

criticar, os meus alunos é que me vão a avaliar (...), ou as pessoas que me seguem.

Eduardo

Os atores emanam tendências, por vezes pela interceção de interesses pessoais artísticos como por exemplo da prática tango e da kizomba, pela interceção de hábitos corporais já detidos de umas práticas com a junção de hábitos corporais de novas práticas, não resultando em desempenhos de simples replicação mas de recombinação de elementos. Mas tal ocorre igualmente pela necessidade de manter o interesse dos públicos não especialistas nas suas atividades em ofício. Os atores têm de fazer um trabalho de identificação sobre as tensões existentes entre os atores especialistas, mas não podem ser alheios ao mercado de públicos não especialistas dos quais dependem na totalidade, não se conhecendo até agora nenhum tipo de apoio institucional como em outras práticas culturais.

...e eu dançava... a kizomba... e misturava com vários estilos. Alguns dentro da kizomba e alguns da kizomba como ela se estava a desenvolver na altura. Que era um bocadinho para o tangado não é? Também misturando um pouco com a kizomba o que se chama “passada” em Cabo-Verde, que não era bem kizomba digamos assim. Que tinha uns passos um bocadinho mais largos e um pouco diferentes, e essa mistura então começa a surgir um pouco em Lisboa e aqui também, e eu misturava a kizomba de estar bastante colado não é? Com movimentos suaves e quase no mesmo sitio, com algumas deslocações, em que a senhora saía para o lado e voltava, para haver ali umas passadas, as tais passadas...

Gabriel

As tensões detetadas nos espaços das práticas que não são só entre atores em ofício, é no nosso ver igualmente entre os praticantes que tiveram uma aprendizagem individual informal em sociabilidade, muitas vezes por transmissão familiar, e os atores que sistematizam as práticas metodologicamente tendo em vista uma transmissão formal para públicos. Julgamos que existe igualmente uma tensão entre a perspectiva de uma transmissão sensível, informal, fluida, individual e a transmissão sistematizada, racional, formal, normativa, que por vezes tem como resultado uma aparência de alguma forma mecanizada.

No nosso ver é pertinente a perspectiva de Célia de haver três estados na aprendizagem formal para grupos efetuada por ela e por Eduardo, em que ao primeiro estado corresponderá ao estado *tosco*, ao qual associamos a alunos ainda sem hábitos das práticas. O segundo estado segundo a entrevistada é o *mecânico*, ao qual associamos alunos já com alguma interiorização de elementos das práticas. Ao terceiro estado como

fluido, associamos os indivíduos já com algum grau de incorporação das práticas. Apesar de não termos elementos quantitativos, julgamos que a maioria dos públicos encontra-se maioritariamente nos dois primeiros estados tipificados por Célia. Dentro do mesmo sentido vai a tipificação de Eduardo, com a etapa de ainda *criança* (aprender a andar), de *adolescente* e de *adulto*.

Há várias perspetivas sobre as origens da kizomba, associável a territórios específicos em que ocorria a transmissão informal da prática kizomba, aparentando existir talvez um maior consenso entre os atores especialistas, de que esta prática se «estruturou e codificou em Lisboa» durante os anos de 1990, como referido no trabalho de Soares (2015: 15), e de como referido por Santos e Mendonça (2016: 13), que Lisboa foi uma «rampa de lançamento para dançarinos e professores pela Europa e pelo mundo». É a codificação/estruturação (com «variabilidades») da prática kizomba, que permitiu que para além da transmissão individual existente, passasse a haver a sua transmissão para grupos, de uma forma sistematizada por metodologias mobilizadas/agregadas pelos atores, transformando esta prática num produto não físico de danças “exóticas” acessível a não socializados nas práticas, que se popularizou numa elevada diversidade geográfica, enquanto fenómeno de glocalização.

As tensões existentes nas práticas, e em particular no contexto da kizomba, parecem-nos associáveis à perspetiva desenvolvida por Weber (*in* Ritzer & Goodman, 2003: 142) sobre a música, que segundo o autor se desenvolveu no Ocidente com uma peculiar direção racional, passando por uma «*transformation of the process of music production in to a calculable affair operating with known means, effective instruments, and understandable rules*» (Weber, 1921 *in* Ritzer & Goodman, 2003: 142). Associação que efetuamos à emergência de uma transmissão da prática formal para grupos, tendo em vista públicos não socializados nas práticas, ocorrida inicialmente na região de Lisboa. Numa transmissão formal para grupos resultado de um trabalho de racionalização (sistematização) pelos atores, sobre uma prática que até aí se transmitia apenas de forma individual informal, muito frequentemente em contexto familiar e por demonstração sensível, em que «se aprende mediante o corpo – se incorpora - mediante um processo de familiarização prática» (Bourdieu, 1991: 117 *in* Soares, 2015: 23), por exemplificação direta pelo par, ocorrendo em certos espaços sociais, o que Soares (2015: 23) chama referindo-se ao contexto angolano, «festas de quintal» ou «sentada familiar», em festas que se terão transposto para as cidades, mas que será em Lisboa que «irá ter visibilidade» em «pessoas regressadas dos países africanos» e em «dançantes

estrangeiros». Algo que no nosso ver reflete-se no dito pelo nosso entrevistado Gabriel ao se referir às «farras» e às «festas de indivíduos dos PALOP» em Lisboa.

A kizomba comecei a aprender no social digamos assim, não é? Nas farras. Porque eu quando vim de Angola... para Lisboa... onde é o epicentro da kizomba, e onde nós os africanos, ou os povos de língua portuguesa, juntávamos em festas as chamadas farras, onde... começávamos um pouco da nossa cultura, onde fazíamos os nossos costumes, e onde nos juntávamos, porque eramos uma minoria digamos assim... dentro de um país diferente não é? Acabámos por fazer estes convívios, e era daí que nós íamos praticando, onde o tio e ou o avô ou o pai, ou o primo, iam ensinando um bocadinho desta dança, de uns para os outros. Nessa altura não fazia sentido completamente que a kizomba fosse ensinada numa escola não é? Era motivo de graça quase pensar nisso dessa forma.

Gabriel

Weber refere que a racionalização é geradora de tensões em todas as instituições em que esta ocorre, para de seguida expressar que em nenhum lado tal é mais visível do que na música, por ser uma «arena de flexibilidade expressiva» que é reduzida ao racional, em última análise ao matemático (*in* Ritzer & Goodman, 2003: 142). Apontando nós o vínculo entre a música e a dança, parecendo-nos ser associável as tensões existentes entre a particular «flexibilidade expressiva» que se espera fluida da prática corporal, e a sistematização racional da transmissão para grupos, que resulta dos atores desfragmentam a prática que é fluida em etapas, com especificação dos tempos, com o intuito de a transmitir para um grupo de indivíduos em simultâneo, resultando com que haja como que uma mecanização do que inicialmente era fluido. Fluidez que mesmo em contextos sistematizados continua a ser a meta a alcançar, apesar da sistematização acabar por se refletir nas práticas.

A nossa transposição da perspectiva de Weber sobre a música para o contexto da dança não nos parece abusiva, pelo vínculo e dependência da segunda à primeira, e por o próprio Weber (*in* Ritzer & Goodman, 2003: 142) referir na sua perspectiva outras formas de arte como a pintura e a arquitetura. A racionalização não flutuará em cima dos fenómenos sociais, mas estará antes «imbuída nas várias instituições sociais e nos pensamentos e ações dos indivíduos».

As tensões entre o sensível das práticas corporais da dança e a racionalidade necessária para a sua transmissão para grupos, através de uma diversidade de sistematizações, sublinha contextos sociais contraditórios, existindo uma pluralidade elevada de posicionamentos possíveis dos atores perante estas contradições, em tensões

que não serão apenas entre indivíduos, mas igualmente de forma interna nos próprios atores, requerendo um trabalho individual interno.

Há dificuldades em qualquer coisa que se faz não é? A organização... Há uma cena que me preocupa... gostava que as pessoas levassem a dança tipo mais a sério. Por um lado... É claro que isto depois é ambíguo e é... Não é ambíguo! Há aqui uma... há dois caminhos, que às vezes nem eu próprio sei a distinção. Mas por um lado gosto de levar as coisas a sério... e gosto de ver as pessoas a evoluir e a crescer. Com técnica, a saber o que estão a fazer. Mas por outro lado também... digo às pessoas para disfrutarem da dança. Muitas vezes [ri-se] há aqui, sinto... que às vezes não encaixa!

Dário

Julgamos que o ator remete para a necessidade de empenho sistemático para a aprendizagem das técnicas, mas por outro lado as danças são representações sociais (de género e cultura). Todo um desempenho técnico bem efetuado racionalmente, sem a representação expressiva sensível não-verbal, pode ser percecionado por outros como que “vazio” de conteúdo, sendo uma das componentes das tensões entre os atores.

Para Apprill (2005: 189), há uma confrontação dos sexos nas *danças de par* no interior dos espaços de baile, que se realiza segundo uma «disciplina dramática» (Goffman, 1973 in Apprill 2005: 189). Perspetiva dramática de Goffman que nos parece muito pertinente para o nosso objeto de *danças sociais de par*, com representações culturais e de papéis de género, mobilizando Goffman (1993 in Ritzer & Goodman, 2004) a perspetiva dramática como modelo para analisar a interação social, a partir do qual procura descobrir as formas mais elementares da vida social na interação face-a-face entre indivíduos. Nesta perspetiva o mundo é constituído por uma diversidade de palcos, em cujos quadros todos os atores representam papéis em geral não ensaiados, com o intuito de criar impressões específicas sobre o seu *eu* em *outros*, em conformidade com o quadro e audiências perante os quais se encontram. Sendo o *eu*, não uma possessão do ator, mas antes o resultado da interação do ator com a sua respetiva audiência.

Deixamos nota que estamos a abordar uma prática representacional expressa através da comunicação corporal não-verbal sensível, em que o próprio ter ou não ter conteúdo representacional como referimos anteriormente é de perceção subjetiva, de difícil objetivação, dando espaço livre a tensões não arbitradas por estruturas reguladoras de um campo como percecionado por Bourdieu. Em contexto não arbitrado estruturalmente, são os públicos não especialistas, que ao seguirem de forma crescente determinados atores, ao mobilizarem as suas transmissões, que transformam

variabilidades individuais em tendências da prática. Independentemente das tensões entre atores, são os públicos não especialistas que acabam muito frequentemente por definir qual a linha de declinação da prática que se populariza entre as variabilidades existentes entre os transmissores.

O conteúdo representacional das práticas de dança, é do tipo «dramatúrgico» de género e de cultura, sendo tal ilustrado no próximo excerto da entrevista de Dário. Por um lado, são as aprendizagens de técnicas de dança por sistematização racional por metodologia(s) que permite a representação, – em particular por não socializados nas práticas - mas por outro lado, a técnica não contém toda a representação, e essa sistematização com foco na técnica, frequentemente entra em contradição com o intuito representativo «dramatúrgico», que se espera que seja de âmbito sensível, referente a papéis de género conforme o quadro associado a uma cultura.

Se eu vou dar uma aula de kizomba visto o fato da kizomba. Então... tento impregnar-me de toda essa cultura. E pronto! No fundo é como dar uma aula de dança. E uma aula de dança popular, tens que vestir o papel. É como se eu fosse dar uma aula de tango, nós temos que vestir o papel entre o amor/ódio que há entre o par. Temos que viver aquilo durante a aula.

Então costumo comparar com o tango porque é um sentimento diferente do da salsa. Estás a ver ali é o amor/ódio... na salsa... a cultura da salsa, vem do afro. Então vem... da rumba, do vacunao, da conquista, do macho e da fêmea... não é? Então... nunca podem ser duas danças iguais! A relação, o sentimento pelo par, não é igual! Não é? Num... estás a reproduzir este amor/ódio da prostituta... gosta de todos mas tu gosta dela, e ela diz que gosta de ti mas tu não sabes. (...) Há sempre aqui... este sentimento contraditório... Enquanto na salsa não, na salsa é... indo outra vez atrás, o afrocubano, é uma coisa muito animal, que é a conquista do macho.

Dário

Nos espaços sociais das práticas, julgamos observar alunos não socializados nas mesmas, com desempenhos técnicos aprendidos por transmissão formal, mas ainda sem o “*feeling*” da representação social associável à prática, sendo um dos pontos de tensões e críticas efetuadas por socializados nas práticas, pela observação de um desempenho técnico tipo mecânico, sem a fluidez da representação social associável à prática de dança.

Eu aprendi agora todos estes passos porque agora a kizomba já é dança, e dantes já era dança claro. Mas não tinha nada de técnica, era sentido. Agora é uma dança técnica. Tem montes de passos de dança mesmo. Tens que aprender. Não consegues fazer só por teres o feeling da dança. E foi ele [Gabriel] que me ensinou a kizomba de hoje, eu não sabia.

Helena

A representação social expressa de forma sensível pelo que Helena chama de “*feeling*” (expressão comum entre atores) é de difícil objetivação, mas a sua ausência nos desempenhos das práticas costuma ser apreensível até por não praticantes, sem deixar de ser subjetivo, ilustrando uma das dificuldades da análise do objeto dança, no caso do nosso objeto, que se pretende enquanto prática em sociabilidades, ensinadas tendo em vistas serem incorporadas em desempenhos de improviso, segundo a representação associada a cada tipo de música e respetiva dança.

Apesar das dificuldades em objetivar as tensões, estas, em contexto de ofício não estruturado/regulado, ainda sem transmissão geracional, não recebendo os atores linhas previamente estruturadas segundo as quais desenvolvam as atividades, são fulcrais no processo de construção pelos atores do seu *ofício artístico múltiplo em danças sociais de par*. Num contexto em que os papéis desenvolvidos para a atividade não são “recebidos”, mas antes um novo tipo de papéis que são «flexíveis, mutáveis» e «autodefinidos coletivamente» como perspectivado por Kaufmann (2005: 59), entre uma diversidade de tensões existentes sobre as quais os atores se posicionam através de um trabalho de identificação.

Os papéis desenvolvidos em ofício, têm em vista o que Apprill (2012:170) refere no contexto do tango em França, como público europeu ávido e neófito. Julgamos que para o contexto de *danças sociais de par* por nós observados, os atores efetivaram uma transposição de uma prática que era transmitida de forma informal individual e sensível, para uma transmissão formal sistemática para grupos, tendo em vista o tipo de público indicado por Apprill, tendo ocorrido uma autodefinição de papéis em ofício que se desenvolveu numa interceção entre atores e públicos, ao qual não é alheio o trabalho de identificação feito pelos atores sobre papéis e pluralidade de práticas, estando os factos sociais contidos nos atores que participam nesta autodefinição e não como algo que lhes é exterior. Atores estes que sobre contextos contraditórios em que se inserem as *danças sociais de par*, recorrem do «processo identitário» como perspectivado por Kaufmann (2005), pelo qual na construção das suas atividades a partir do plural contraditório, efetuam um trabalho de identificação, a partir do qual agregam uma transmissão coerente segundo uma «imagem de si».

De referir igualmente que ao contrário de outros contextos artísticos como da música e literatura, nas *danças sociais de par*, e no caso específico da kizomba, não há um registo de autoria das combinações de movimentações das práticas, podendo gerar tensões entre atores, mas não lutas no sentido de Bourdieu, visto que além da

inexistência do registo, não há a estrutura nem agentes com função arbitral, sendo uma realidade sobre a qual os atores trabalham, diferenciada de outros contextos, e que também dificulta o trabalho de busca de uma objetivação.

Para terminar este ponto, referimos que as próprias questões da criação de estruturas reguladoras para o ofício do nosso objeto são geradoras de tensões entre os atores. A criação de uma estrutura tipo de associação profissional reguladora não é consensual. Entre os nossos atores deteta-se quem seja a favor, quem seja contra, e até posição interna com alguma contradição, em que por um lado, há uma preocupação com a imagem da atividade em que qualquer ator tem livre entrada, e por outro lado a perspectiva de que uma estruturação irá exigir a certificação e esta eliminar atores de elevados desempenhos. Isto em contextos em que como referem os atores, o ser-se bom *bailarino* não é garante de ser-se um bom transmissor, em ofício no qual é fulcral a detenção das disposições para o *ensino e sociabilidade*.

Independentemente das tensões entre atores sobre a regulação da atividade, há uma dependência destes perante um reconhecimento por públicos não especialistas, que esperam a demonstração constante da detenção de uma combinação de disposições nos vários vetores do ofício (desempenhos), ao mesmo tempo que em geral mostram muito pouco interesse pelas certificações detidas pelos mesmos.

O nosso trabalho não se desenvolveu tendo em vista a busca das tensões, tendo estas emergido nas entrevistas e sido observadas nos espaços das práticas. Tensões que julgamos centrais, pelo fato de em contextos não estruturados/regulados, sem determinações externas das orientações do ofício, ser requerido um frequente trabalho de identificação dos atores, sobre práticas de dança mobilizadas que viajam declinando em mutabilidades. É através de um trabalho de identificação segundo uma imagem de si, que os atores reflexivamente constroem transmissões coerentes a partir de uma pluralidade de elementos contraditórios, ao mesmo tempo que têm em conta, os condicionalismos e potencialidades do mercado do qual dependem.

No nosso ver os atores do nosso objeto, são aqueles que conseguem utilizar constantemente o processo identitário na construção do seu ofício e respetivas atividades múltiplas, em contextos não regulados, contraditórios, mutáveis, e de tensões, sobre os quais têm constantemente de se adaptar.

4.8.2. Mobilização e agregação pelos atores de metodologia(s) de transmissão

Num ofício artístico não regulado, não estruturado, e ainda sem transmissão geracional da atividade, os atores não têm estabelecido *a priori* orientações sobre procedimentos metodológicos a aplicar por si, nem nenhum tipo de programa didático a seguir. Os atores mobilizam procedimentos metodológicos, a partir dos quadros próprios de experiências de cada um em vários círculos sociais, com os quais se identificam, mobilizando estes o processo identitário como perspectivado por Kaufmann (2005).

Tiro o Curso de Formadores... também me ajudou nalguma metodologia de ensino. Também em termos de dança, com os Cursos que eu fui fazendo e com o contacto com outros professores, que fui... adequando. O que é que me interessa e o que é que não me interessa. Mas nunca nunca numa de copy paste. Tem de ser uma coisa que eu reflito, vejo se funciona, testo, e depois sim aplico.

Célia

Os elementos metodológicos têm origens plurais em vários círculos sociais, agregando os atores a sua metodologia, a partir das suas experiências académicas, formações profissionais, aprendizagens em lazer (muitas vezes em danças), experiências profissionais (fora do âmbito da dança), e na observação de outros atores transmissores de práticas de dança.

E se misturamos vários professores, uma daqui, uma daqui, uma daqui... resumimos e criamos o nosso próprio passo. Em vez de ser o dele ou o dele ou o dele... é o meu. Mas com a experiência de cada um eu faço a minha experiência e transmito essa.

Bruno

A combinação de metodologias pelo ator é realizada segundo a sua identificação (mobilização/rejeição de elementos) e perante a sua aplicação perante grupos/públicos, e a sua experiência de como estes procedimentos funcionam consigo e com os seus alunos, adaptando elementos e até criando elementos (híbridos), tendo em vista uma transmissão eficiente e a satisfação dos públicos. Públicos estes que frequentam as aprendizagens como opção de lazer, sem metas objetivas, o que coloca os atores perante um quadro de expectativas destes terem uma boa experiência imediata, sob a pena do não retorno do aluno na aula seguinte.

O ator tem de agregar procedimentos metodológicos que experiencia como eficientes na transmissão de aprendizagens, sob o espaço temporal de cada aula ou *workshop* - não em meta de ano letivo ou semestre - e frequentemente sob o ditame temporal da música na sua duração e no seu ritmo, exigindo elevados graus de incorporação das práticas e dos procedimentos metodológicos, vistos as toadas temporais, em geral não permitiriam muitas margem a pausas reflexivas. São as elevadas incorporações das práticas, que permitem a rápida adaptabilidade dos atores aos contextos de *aulas*, *workshops* e *animações*, que variam muito em públicos, em tipos de espaços, e em áreas geográficas em que se desenvolvem as transmissões.

Então estou sempre a... como é que ei de dizer... a evoluir no método, na técnica, para que realmente cada vez seja mais eficiente. Se calhar não é necessário perder tanto tempo... mas ser se calhar mais direcionado preciso e conciso.

Eduardo

Os procedimentos metodológicos têm em vista públicos que correspondem tendencialmente a alunos que não tiveram contato com uma transmissão familiar de práticas de dança. Os atores em geral introduzem os alunos não detentores de hábitos corporais das *danças sociais de par*, nem das respetivas codificações. Ao ser um contexto de transmissão para grupos, diferenciado da transmissão individual por demonstração, os atores têm de mobilizar procedimentos que passam pelo parcelamento das movimentações corporais, em geral por tempos do tipo de música associada à prática transmitida. Os atores têm de ter a capacidade de desconstruir as movimentações das práticas originalmente fluidas desenvolvidas pelo homem e pela mulher, compreendendo as mecânicas em jogo, ser capaz de transmitir para o grupo o que homens e mulheres têm de fazer em cada dado momento, até que progressivamente os alunos vão interiorizando os elementos transmitidos, e progressivamente o seu desempenho se desenvolve de forma menos parcelada e numa maior proximidade da fluidez que se espera na prática.

De salientar que apesar da transmissão destes atores ser diferenciada da transmissão individual informal por demonstração, os atores desenvolvem as suas transmissões para o grupo através de procedimentos metodológicos com comando verbal, mas tendencialmente em simultâneo, continuam a efetuar uma transmissão por demonstração, costumando comandar a aula, ao mesmo tempo que efetuem com um elemento dos públicos de forma rotativa, o que indicam para o grupo.

É a transmissão para vários alunos em simultâneo, que faz com que seja necessário a aplicação de metodologias de transmissão mobilizadas/agregadas pelos atores reflexivamente, desconstruindo estes os movimentos que pretendem transmitir, resultando numa mecanização do que é inicialmente fluido, numa mecanização que no nosso ver não acontece - ou não de forma tão acentuada - na transmissão individual informal por demonstração.

A desconstrução dos movimentos, por parcelamentos do originalmente fluido, está relacionado com a aplicação de metodologia(s) de transmissão para grupos, mas que tem como fim que os alunos progressivamente interiorizem as práticas, vindo estes a alcançar suficiente incorporação para as desenvolver em contexto de sociabilidade em improviso, de forma fluida e não parcelada, sendo o parcelamento um meio necessário na transmissão das práticas para grupos.

Tal como já referido, parece-nos pertinente a perspetiva da entrevistada Célia ao dividir os alunos em várias etapas de aprendizagem. Segundo a mesma os alunos passam por *estados* de desenvolvimento, que ela divide em *tosco*, *mecânico* e por fim *fluido*, numa divisão que Eduardo igualmente faz em três etapas, mas sob a designação de *criança* (o aprender a andar), *adolescente* e *adulto*, indo estas três etapas no nosso ver no mesmo sentido das de Célia.

Estas perspetivas dos atores refletem no nosso ver o seu trabalho reflexivo sobre as práticas e respetivas transmissões através de procedimentos metodológicos. Os atores sabem que os alunos no início do estado *tosco* ou *criança*, não têm ainda incorporações dos elementos das práticas suficientes para começarem a interiorizar elementos que ensinam para o estado *mecânico* ou *adolescente*. O que requer também da parte dos atores uma capacidade de análise do grupo no seu todo e também individualmente, pois não costumam aplicar um programa metodológico indiferentemente do grupo, mas antes adaptando-se à realidade com que se deparam em «situação analisada *on time*» como nos refere Dário, com ajustes em «tempo real» como nos diz Gabriel.

Em contexto não estruturado, não regulado, sem transmissão geracional do ofício, no nosso ver os atores em atividade são aqueles que conseguem mobilizar, compor, construir procedimentos metodológicos para transmissão para grupos de alunos, diferenciando-se estes atores daqueles que conseguem transmitir a(s) prática(s) de forma individual, mas não necessariamente para grupos, havendo um aumento significativo da complexidade e dinâmica deste tipo de transmissão.

A salsa era o que eu fazia para divertir-me na rua, nada de especial. Toda a gente sabe dançar salsa em Cuba. Aqui era uma novidade. Mas como é que eu ensino a dançar salsa se é tão básico? Para mim! Então tive de criar eu próprio o meu próprio programa de ensino. Claro está que isto levou muito tempo, passando muito pelos alunos que iam aprendendo, e o que não apanhavam ia mudando. Ia mudando e no primeiro ano consegui criar o programa inteiro, que atualmente uso. Mas custou muito. Custou muito porque eram muitos alunos. Uns aprendiam muito rápido outros não. E tivemos que mudar, ou tive de mudar tudo... quase tudo o que sabia. E atualmente há passos de salsa que foram modificados por mim... e eu continuo a fazê-los assim porque... nem sequer me lembro dos originais [sorri].

Bruno

O dito por Bruno ilustra como uma prática que aprendeu informalmente por imersão, ao aplicar uma metodologia para transmissão para grupo, acaba por ter reflexos na própria prática, ajustando este os passos às necessidades de aprendizagem dos alunos, muitas vezes não detentores de hábitos corporais relacionados com *danças de par*, nem detentores de conhecimento das suas codificações, como da proposição do movimento (por comando tátil) pelo homem e respetiva “escuta” da mulher.

O primeiro contacto de Helena com a prática kizomba ocorre por transmissão familiar com o seu pai moçambicano, acrescentando ela que «ainda não havia nada destes passos», que a dança era sentida e não técnica, algo que segundo a mesma, a kizomba agora é, tendo de se aprender a técnica, não se chegando lá por *«feeling»*, tendo sido Gabriel a ensinar-lhe a kizomba atual.

A perspetiva de Helena sobre as suas aprendizagens na prática kizomba ilustra que a kizomba ensinada metodologicamente para grupos, se diferencia da transmissão individual informal, da transmissão familiar, pela necessidade de implementar procedimentos de transmissão para grupos, requerendo o «desmembrar o passo» como refere Bruno, parcelando para permitir o ensino, o que como que mecaniza o que se procura ser fluido, acabando por refletir-se na própria prática, acabando ele por transmitir as práticas que aprendeu por imersão, mas que declinaram no seu processo de transmissão metodológica, havendo passos em que este nem sem lembra dos originais.

As declinações das práticas por aplicação de metodologias não ocorrem apenas como no caso exemplo de Bruno. Acrescentando-se que ocorre na transmissão das práticas, uma diversidade de elementos técnicos que se incrementam à dança, até pela necessidade de manter interesse dos públicos na prática enquanto produto que se procura em oposição à rotina.

A transmissão familiar recebida por alguns dos atores não é um elemento a desconsiderar, podendo ser uma fonte de legitimidade enquanto transmissor da prática, assim como há elementos de hábitos corporais comumente referidos como ginga - em geral muito difíceis de interiorizar por praticantes de entrada tardia - cuja mobilização em geral é importante na construção do ofício pelos atores.

Em contexto não estruturado, sem procedimentos metodológicos nem programas didáticos estipulados de forma externa, sem legitimidade por certificações obrigatórias para desempenho dos papéis desenvolvidos, mas antes pelo reconhecimento por públicos da demonstração de capacidades, os atores em ofício, não são aqueles que replicam práticas de dança, nem os que replicam procedimentos metodológicos, mas aqueles que são capazes de mobilizar o processo identitário como recurso necessário, pelo qual são capazes de recorrer-se do seu manancial de experiências passadas e presentes em vários círculos sociais, em que a partir de contextos sociais contraditórios, agregam conteúdos de práticas e de metodologias de transmissão de uma forma coerente, através do seu filtro identitário segundo uma imagem de si, e tendo em conta os atores, os condicionalismos e as potencialidades do mercado a que acedem.

4.8.3. Atores em ofício vulnerável

Idalina Conde (2009) aponta as atividades artísticas como estando associadas a contextos de vulnerabilidade laboral, precariedade no trabalho de âmbito institucional, contratual, das relações salariais que implicam risco, insegurança e até exclusão. Artistas que são trabalhadores vulneráveis não só pelas contingências profissionais de subemprego, de intermitência, de trabalhos múltiplos, de trabalho *freelance*, de contratos precários, de baixos salários, mas também vulneráveis nas suas identidades pela sua exposição a formas específicas de poder, de competição e de *gatekeeping*, efetuadas por agentes intermediários cruciais para o reconhecimento, dos quais são exemplo os produtores, os diretores, os editores e os agentes de mercado como galerias de arte, num mercado profissional em que a riqueza dos portefólios pessoais é crucial para a sobrevivência, num contexto que é marcado pela intermitência ocupacional.

O sistema artístico, segundo Conde (2009), tem uma dupla condição de autonomia e de dependência, em particular das políticas de subsídios à cultura que o apoia em grande parte. O mundo artístico tem várias das suas áreas não regulamentadas, em que ocorrem fortes discrepâncias entre as elevadas qualificações dos artistas e as

suas remunerações, e em que há uma dificuldade dos artistas em conciliarem as suas carreiras com a vida familiar e a maternidade.

Os atores por nós observados encontram-se em contextos de vulnerabilidade laboral, em «ocupação de serviços» conforme perspectivado por Becker (1966: 82) distinguíveis pelo facto de o trabalhador entrar em contacto pessoal e mais ou menos direto com o consumidor final do seu produto do seu trabalho (frequentemente pessoal e direto), e não em contextos de salariado, e sem controlo de entradas (*gatekeeping*) com agentes intermediários para o reconhecimento, nem requerendo a apresentação de portefólios ricos conforme apontado por Conde (2009), estando antes dependentes diretamente do reconhecimento dos públicos, perante os quais constantemente têm de demonstrar as suas capacidades performativas e de transmissão.

Não detemos elementos sobre as remunerações dos atores entrevistados, mas julgamos ser muito inconstante, pois estes encontram-se perante uma ausência de salariado e em situação de dependência de um mercado instável, observando-se duas sazonalidades no vetor aulas, com maior proeminência em Agosto e Dezembro, assim como as várias desmultiplicações do ofício em combinações inconstantes, como através de performances em eventos, ou de animação de espaços noturnos, nos quais os vínculos tendencialmente são os de enquanto os atores demonstrarem a capacidade de atrair públicos.

O mercado da dança... é um mercado muito inconstante, as pessoas vão, as pessoas vêm. A... é difícil contar... com as pessoas. Amanhã não posso dizer que vou ter dez alunos, estás a ver? Não sei! Posso ter dez, posso ter cinco, mas posso ter vinte. E então isso, isso para quem... faz contas à vida ou para quem precisa disto para viver, não é uma situação para uma pessoa normal... não é uma situação... relaxante. Estás a ver? Eu tenho de pagar contas e não saber o dinheiro que se vai ganhar, mas tenho que estar lá à mesma. Nesse sentido é que disse que se torna... um risco que é um risco, não é? Mas pronto, tirando isso é impecável. Agora... sou um abençoado, não tenho que pagar casa. Então nesse sentido... consigo relaxar. (...) Temos de ter sempre um plano B não é? Mas gosto disto... e estou bem como estou.

Dário

O nosso objeto insere-se na realidade das atividades artísticas vulneráveis, mas segundo a sua especificidade de se realizar em contexto não estruturado, regulado, sem formações obrigatórias, sem controlo de entradas, como alguns contextos laborais artísticos podem ser, parecendo-nos ser essa a realidade de algumas *danças performativas* com percursos académicos.

Nos meios artísticos, uma das contingências laborais apontadas por Conde (2009) é caracterizado pela intermitência de atividade, algo que vai na linha do referido por Sorignet (2012) ao abordar as *danças performativas* (balé e contemporânea). Intermitência esta que está associada no nosso ver ao referirem-se a bailarinos que trabalham por projetos, estando dependentes por vezes das políticas de subsídios à cultura.

No entanto, no que refere ao *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, e respetivos atores por nós observados, desconhece-se a existência de qualquer política institucional que apoie este tipo de ofício por exemplo num contexto de subsidio à cultura. Desta forma não pensamos que os atores observados se encontrem perante uma dupla condição de autonomia e dependência (de apoios institucionais) como apontando por Idalina Conde (2009), mas antes em autonomia e total dependência do mercado conforme apontado por Freidson (1986) no que refere aos ofícios artísticos. No nosso ver o mundo da arte é constituído por uma multiplicidade de realidades, e Idalina Conde (2009) aborda contextos mais estruturados e Freidson contextos menos estruturados, em perspetiva na qual se insere o nosso objeto.

Apesar de os atores do nosso objeto não estarem dependentes de projetos *performativos* intermitentes com controlo de entradas (*gatekeeping*), por vezes com apoios institucionais, os mesmos também têm vetores de *performance* e de *workshops* que são intermitentes, como por exemplo ocorre a quando da sua participação em congressos e festivais de *danças sociais de par*.

Os atores perante contextos de vulnerabilidade laboral, efetuam estratégias de sobrevivência nas suas carreiras desmultiplicando-se em atividades (Conde, 2009), sendo-nos indicado como exemplo o mercado da dança (Menger, 2005 *in* Conde, 2009).

Neste sentido vai a observação dos atores do nosso objeto, que se desmultiplicam em atividades enquanto estratégia de agregação de um rendimento, que lhes permita a persecução de um ofício de «vocaçãõ». Desmultiplicação do ofício, que ocorre tendencialmente em pluriatividade, através dos vetores *aulas*, *animações*, *workshops*, *performance*, *coreografias*, com uma acentuada mobilidade geográfica, passando pelo exercício das atividades em várias tipologias de espaços, em contextos de prestação de serviços (*freelance*) e não de assalariado.

Entre os vários vetores há uma multiplicidade de realidades havendo elementos mais constantes - em geral mais as *aulas* - e outros mais intermitentes, como pode ser fazer uma *coreografia* para um casal de noivos. Mas as desmultiplicações dos atores

não são simplesmente entre os atores e vetores de atividades que lhes estão como que disponíveis para sua seleção, mas sendo antes resultado da interceção do que Apprill (2005: 17) refere entre um emaranhado de atores num tabuleiro complexo de territórios.

As realidades são múltiplas entre os atores e não alheias às interceções entre uma multiplicidade de atores e de espaços em curtos espaços de tempo. Como exemplo pode existir uma colaboração entre um ator que ensina a prática de dança e um teclista/vocalista que efetua música associada à prática, numa colaboração que seria num dia da semana num dado espaço, tendo o ator outras interceções em outros dias com outros atores e em outros espaços. Há colaborações entre atores do mesmo ofício em espaços sociais das práticas ou em eventos, ou entre atores do ofício e de outras atividades diferentes com vínculos com a área da música, assim como com os detentores dos espaços das práticas, em colaborações que podem ser pontuais por exemplo no caso de um evento, ou perdurarem mais no tempo, enquanto houver a conjugação de estratégias dos atores que consiga mobilizar públicos, que tendencialmente nestes contextos procuram evitar o sentimento de rotina.

A multiplicidade de realidades instáveis, resultam de uma complexa interceção de atores, de espaços e de públicos, o que leva a que seja de elevado risco inserir os atores em tipificações dentro do *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, visto que essa tipificação muito provavelmente não seria representativa do ator nem do seu ofício, mas antes ser resultado de um dado momento em que este foi observado pelo investigador. Esta não tipificação dos atores dentro do ofício exercido que se pensava fazer inicialmente, é justificada pela acentuada mutabilidade na combinação de vetores, e respetiva mutabilidade na interceção de uma multiplicidade de atores e de espaços, o que nos parece ilustrar um contexto laboral vulnerável pela sua particular instabilidade.

Christophe Apprill (2005) refere que os atores de *danças de par* encontram dificuldades em ser reconhecidos como profissionais, inserindo-se estes num quadro em que a própria dança é enquadrada segundo uma visão de minoridade enquanto objeto. No nosso ver, a dificuldade de reconhecimento das atividades profissionais associadas a um fenómeno social não negligenciável, quer pela sua longevidade temporal quer pela sua dimensão na atualidade, é igualmente representativo da vulnerabilidade laboral dos atores, numa dificuldade de reconhecimento destes enquanto trabalhadores objeto de estudo, sentido igualmente pelo investigador no desenvolvimento deste trabalho.

Segundo Idalina Conde (2009), dados sobre o emprego cultural na Europa, permitem-nos observar que em média, a proporção de contextos de trabalho temporário,

de segundo trabalho, de empregadores ou de autoemprego, de trabalho em *part-time*, é significativamente maior entre trabalhadores culturais, do que a proporção dos trabalhadores observados na sua totalidade. Encontrando-se os trabalhadores culturais em Portugal, segundo a mesma, acima da média europeia em todos estes contextos laborais referidos, com exceção dos em trabalho *part-time*, no qual é significativamente inferior. Mas apesar das diferenças nas distribuições, os dados demonstram haver na Europa e em Portugal a regularidade de os trabalhadores culturais se depararem proporcionalmente mais com contextos laborais não estáveis, do que os trabalhadores quando vistos na sua totalidade (Capiou & Wiesand, 2006 *in* Conde, 2009).

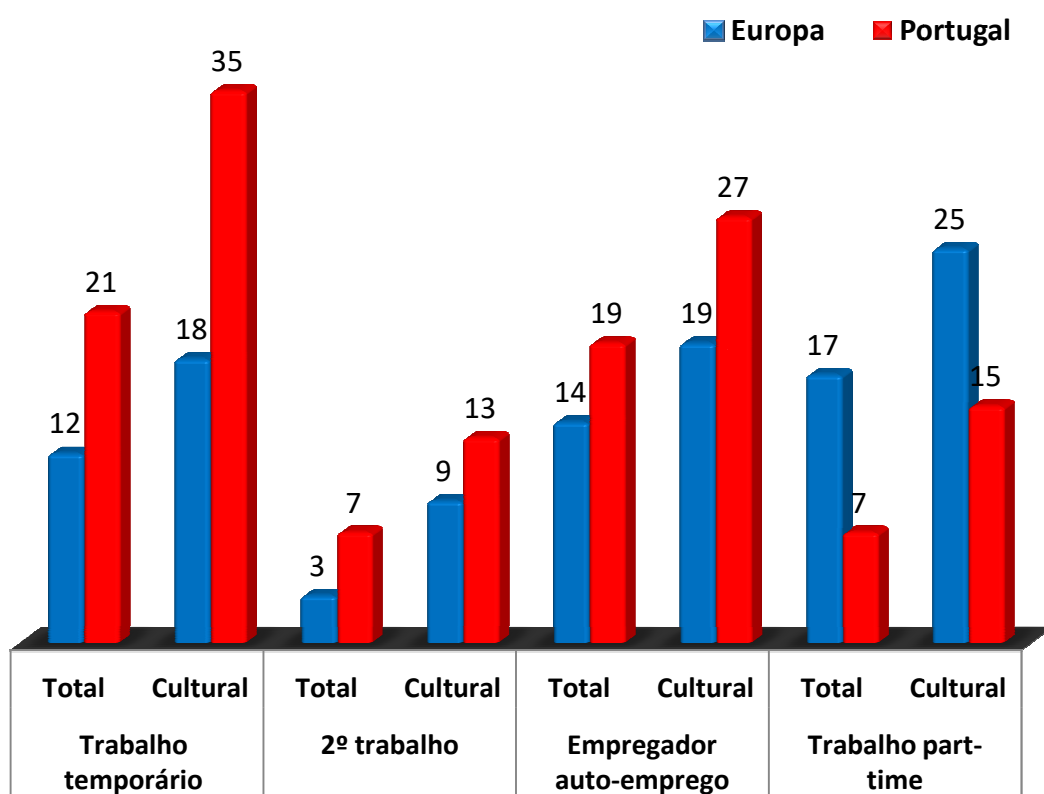


Gráfico 1 - Fonte: *The Status of the artist in Europe* (Capiou & Wiesand, 2006 *in* Conde, 2009)

No caso dos dançarinos estes trabalham em média mais do que outras categorias artísticas para obterem remunerações menores. Encontram-se numa precariedade laboral que é redobrada pela precariedade do corpo do qual os dançarinos dependem para as suas performances durante as suas vidas ativas. Num capital corporal performativo, que é colocado em risco quando asseguram representações apesar de estarem lesionados (Sorignet, 2012).

Sorignet (2012: 20) ao abordar contextos da *dança contemporânea*, refere que é a «vocação» que nos permite entender o fluxo de candidatos a um ofício que se revela precário, requerendo uma análise dos discursos sobre a vocação, para que esta seja tida em conta como motor no desenvolvimento de uma identidade profissional. Deve-se segundo o mesmo ter em consideração as retribuições simbólicas na busca da compreensão das motivações dos indivíduos em permanecerem num ofício de prestígio mas precário. Numa perspetiva do autor que nos parece pertinente em algum grau para o nosso objeto, salvaguardando não se associar aos nossos atores de *ofício de danças sociais de par*, a danças com formação académica percecionadas como de prestígio da alta cultura, como é caso dos praticantes da *dança contemporânea*. Mas a «vocação» como sentido da ação dos atores, parece-nos igualmente pertinente para o desenvolvimento de uma atividade instável e com riscos como referido pelo nosso entrevistado Dário.

No estudo dos professores de *danças a par de salão* de Lyon (Aprill, 2005), os atores expressam perspetivas de a profissão ser desacreditada, de ser pouco reconhecida, de estar sob a ameaça de concorrência desleal e como estando em declínio. Profissão que estará igualmente numa «*no man's land*» institucional, entre a cultura, o desporto e a educação, o que dificulta a sua legitimação. Legitimação que tem também como obstáculo a ausência de diploma de âmbito nacional, que se deve à existência de uma multiplicidade de cursos de dança desta tipologia, efetuado por uma pluralidade de estruturas de ensino, levando a uma pluralidade de títulos aos quais acaba por ser associado um valor relativo.

Parece-nos pertinente a diferenciação das aprendizagens de práticas de *danças a par de salão* com par fixo, que tendencialmente são efetivadas tendo em vista a competição, e as do nosso objeto, cujas aprendizagens são efetuadas tendencialmente com rotação dos pares, tendo em vista a incorporação das práticas que em geral almejam serem posteriormente aplicadas em improvisado em contextos de sociabilidade.

No desenvolvimento das entrevistas, de forma deliberada efetivamos uma pergunta aberta genérica sobre dificuldades e preocupações no desenvolvimento da atividade dos atores, não se tendo efetuado perguntas no sentido de como o ofício era percecionado, sobre os riscos laborais, nem sobre os riscos corporais. Fizemo-lo para tentar não induzir os atores em determinadas respostas, e para que emergisse respostas dos atores como sendo de importância.

De forma não expectável, as respostas predominantes quando questionados sobre dificuldades e preocupações foram no sentido da falta de tempo. Julgando-se que tal reflete o tipo de horas de trabalho de cada dia, a sua irregularidade (tendencialmente diferentes todos os dias), refletindo uma multiplicidade de horários em vários tipos de espaços e uma elevada mobilidade geográfica. Ao que se acrescenta alguma necessidade de manutenção de laços de sociabilidades com a respetiva comunidade, e o tempo necessário para domínio e atualização nas práticas.

No entanto a vulnerabilidade económica também emerge como já referido acima pelo entrevistado Dário, e por Fábio em baixo:

É assim... [respira fundo] dificuldades... Nós estamos a ainda no meio de uma crise complicada não é? Nós abrimos o nosso projeto grande... o Estúdio, apesar de eu já dar aulas antes, mas de forma mais... dispersa. Começamos a assumir a nossa atividade profissional principal em 2008, que foi... o início. E portanto... Também ganhamos muito com isso, muita aprendizagem, mas dinheiro... Dinheiro está quieto!

Fábio

No nosso ver, as ausências nas respostas também são significativas, estando claramente em falta as referências às vulnerabilidades corporais. Pensamos que tal ocorre por os atores focarem-se mais no seu exercício de um ofício em práticas de «paixão», evitando demonstrar preocupações quanto ao futuro. Os atores estão dependentes da manutenção do seu capital corporal para a manutenção do seu *ofício artístico múltiplo* de «vocaçã».

A vulnerabilidade física não é emergente nas entrevistas, mas esta vulnerabilidade é referenciada na literatura de práticas corporais e especificamente nas relacionadas com a dança. Os atores no desenvolvimento das suas atividades, não costumam expressar dificuldades inerentes à condição física, mas apesar de não as expressarem, por vezes em contextos de imersão do investigador, essa dificuldade é perceptível. Ao interpelar-se os atores informalmente, estes confirmam essas dificuldades físicas, em geral referindo de seguida que as vão ultrapassar.

Tableau 31. La perception des risques suivant les danses

| Danses | Comporte des risques | Ne comporte pas de risques | Total |
|------------------------|----------------------|----------------------------|-------|
| Capœira | 64% | 36% | 100% |
| Tango Argentin | 64% | 36% | 100% |
| Salsa | 50% | 50% | 100% |
| Danses Africaines | 50% | 50% | 100% |
| Danses Orientales | 49% | 51% | 100% |
| Danses Traditionnelles | 41% | 59% | 100% |
| Country / Line Dance | 38% | 62% | 100% |
| Danses Indiennes | 33% | 67% | 100% |
| Flamenco / Sévillane | 21% | 79% | 100% |
| Moyenne | 44% | 56% | 100% |

Khi²=14,1 ddl=8 p=0,08 (Assez significatif)

Source : Enquête professeurs, n = 303.

Figura 10: Percepção de riscos segundo danças em França.
Quadro de Apprill *et al.* (2013: 180) (sem as notações a cores)

Na obra de Apprill *et al.* (2013: 179) é efetuada a divisão da vulnerabilidade corporal em dois tipos de riscos, em que a um tipo correspondem os riscos musculares relacionados com a falta de aquecimento (entorse, distensão, tensão), e a outro tipo os riscos relacionados com más práticas repetidas conjuntas a más condições de trabalho (costas, articulações...).

Os autores (Apprill *et al.*, 2013: 179), no seu trabalho referente ao contexto francês, ficam surpreendidos que 55% dos atores por si observados acharem que a sua prática de dança não implica qualquer risco de lesão. Os professores quando questionados diretamente, alguns disseram que não imediatamente, afirmando: “Se é bem feito, não há riscos“. Opinando os autores que a autoavaliação dos riscos são dados bastante delicados de interpretar.

Nos dados dos autores as *danças sociais de par* tango e salsa, detêm uma percepção de risco acima da média. Percepção de riscos corporais, que apesar dos nossos entrevistados não o referirem no que lhes diz respeito pessoalmente, associamos como existente entre os atores deste nosso trabalho, por os mesmos nas suas transmissões das práticas, abordarem técnicas para a execução dos movimentos, expressamente ensinadas para evitar esses riscos. Ilustra-o o dito por Eduardo:

Incido mais no homem porque o homem é que põe a mulher a dançar. Então... não é que ele não necessita delas para aprender, claro que tem de necessitar delas para saber o que é que está a fazer, a técnica de cair, a técnica de realmente quando cair

saber o que vai fazer não é? Tem sempre de funcionar de forma que não se magoe. Que nem se magoe o homem, ou que o homem não a magoe a ela.

4.9. O sentido da ação dos atores

Os entrevistados deparam-se perante um contexto de vulnerabilidade laboral pela particular instabilidade do mercado do qual dependem diretamente, resultando numa incerteza económica pela dificuldade em estes anteverem um rendimento regular, ao que se acrescenta a vulnerabilidade corporal em atividades que estão dependentes de desempenhos físicos e da manutenção do capital corporal.

Perante um ofício instável, os atores efetuam estratégias no sentido da agregação de um rendimento e da sua respetiva sustentabilidade em práticas de «paixão», que passa pela sua desmultiplicação em várias atividades, em várias tipologias de espaços, em vários contextos geográficos, exigindo inúmeras deslocações, em horários irregulares muito tendencialmente pós laborais, indo de encontro às disponibilidades horárias dos públicos, e das horas inerentes à procura por estes de práticas desenvolvidas em oposição aos seus quotidianos.

Para Sorignet (2012: 20), é a «vocação» que nos permite entender o fluxo de candidatos à profissão de bailarinos/as que se revela precário, referindo-se o autor ao contexto da *dança contemporânea*. Há uma acentuada diferença entre a tipologia profissional objeto de Sorignet (2012), que é desenvolvido enquanto papel de bailarino/a performativo, dependente de projetos por vezes com apoios institucionais, e o ofício dos atores do nosso objeto, que é desenvolvido numa pluralidade de papéis em vários vetores de atividade, com vários conteúdos transmitidos, em vários tipos de espaços, e diretamente em contacto e dependentes dos públicos. No entanto, pensamos que é o mesmo sentido de «vocação» que move a ação dos atores, que no nosso ver é associável a um «envolvimento sensível» como perspectivado por Kaufmann (2005).

Para Kaufmann (2005: 99), ao «envolvimento sensível», corresponde a sensação que com frequência consegue pôr de lado o conteúdo cognitivo (sobretudo se este envolvimento for fisicamente sentido), em que as «sensações elementares são mais importantes do que os detalhes da imagem de si mesmo», a sensação de «sentir-se a viver verdadeiramente a vida», de «liberdade» como nos refere o entrevistado Eduardo, o que só é possível através de elevados graus de incorporações das práticas corporais de «paixão» como perspectiva Lahire (2005), ao haver nos atores o encontro entre a

disposição e a apetência. Práticas de «paixão» que estes procuram desenvolver enquanto ofício de «vocação», na linha da tipificação efetuada por Freidson (1986) referente aos ofícios artísticos.

...é uma liberdade de expressão corporal e de espírito. Corporal no aspeto de eu poder revelar... corporalmente... aquilo que eu estou a sentir. (...) Porque estou a dançar e estou a fazer os passos que sei, de acordo com aquilo que estou a sentir da música, (...) Não me faças tentar explicar porque isso já não te sei dizer [sorri]. Pronto, sensibilidade. E então estou a ouvir a música e estou a dançar em antecipação, em antecipação de pensamento. Que se vai refletir depois na minha parte física. Na liberdade de espírito, no quê? Epá, deixo de pensar em problemas, deixo de pensar em trabalho... (...) Kizomba porquê? Se formos a ver... eu estaria a ser se calhar um pouco contraditório, de me estar só a focar só na kizomba e não noutro estilo musical. Poderia ver a questão mas porque não outro estilo musical, outro estilo musical não poderá fazer o mesmo? E eu digo que não. Digo que não porquê? Como não sei dançar aquele estilo, não tem o mesmo efeito que a Kizomba tem.

Eduardo

Julgamos detetar nos nossos atores o envolvimento sensível de paixão com as *danças sociais de par*, desenvolvidas inicialmente enquanto práticas de lazer (com custos), que em determinada etapa dos seus percursos, emerge aos atores de forma não programada como práticas de «paixão», possíveis de ser efetuadas enquanto práticas em ofício (com rendimentos). No entanto, julgamos que para a transposição de práticas de lazer em ofício, os atores precisam de identificar-se com os papéis necessários para as atividades que o compõem, e julgamos que os atores que efetuam essa transposição, são igualmente os atores com a disposição e a apetência (paixão) para a transmissão das práticas, para o ensino, assim como para os contextos de sociabilidade, seguindo estes lógicas que não se circunscrevem ao económico como é referido por Freidson (1986) ao abordar os ofícios artísticos. Algo que se reflete em algumas entrevistas e se verificou nos espaços.

Também vejo como uma atividade profissional o lado da dinamização da comunidade cultural ligado à dança e à música. Pronto isso é importante. Apesar de... depois é difícil de quantificar esse lado não é? Não se vai cobrar por isso mas... (...) acho que é tão real, como o lado da aula que dura uma hora e que a pessoa paga x. Mas aí é mais fácil de quantificar... e de organizar as pessoas dessa forma, mas na realidade... isso é só a ponta do iceberg, é a parte mais visível... que nos protege não é? Em termos profissionais.

Fábio

Se os atores entrevistados seguem lógicas em ofício que nem sempre são as económicas, alguns entrevistados referem existir aqueles que se movem tendo em foco a vertente económica. No entanto, neste nosso trabalho nas suas limitações, não nos parece termos abrangido este tipo de atores não especificados pelos entrevistados.

Pensamos interpretar em algum grau, que há uma aceitação da legitimidade da procura da sustentabilidade no ofício, mas já no que refere à ambição económica, sem foco nas práticas enquanto «paixão», aparenta estar associada pelos atores do ofício (conhecidos) a uma imagem menos positiva, algo que possivelmente também ocorre junto aos públicos. Julgamos que os próprios públicos procuram encontrar nos atores em ofício, a detenção de um sentido de «paixão»/«vocaçã», até por estes sentidos se refletirem na efetivação das práticas, cujos desempenhos passam por representações sociais do tipo dramaturgico com vertentes culturais e de género, assim como nas próprias transmissões, sendo o sentido de «paixão»/«vocaçã», algo como que expectável de encontrar no ator enquanto artista em ofício, podendo estes ser penalizados pelos públicos, caso não demonstrem a detenção desses sentidos.

5. CONCLUSÃO

Concluimos a partir deste nosso trabalho, que os nossos entrevistados exercem o que designamos como *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, no qual estão contidos vários vetores enquanto meios de transmissão, pelos quais por sua vez vários vetores de conteúdo são transmitidos, entre os quais, a transmissão da prática de dança kizomba.

O ofício dos atores surge no contexto histórico específico da «segunda modernidade», de declínio da transmissão familiar de práticas, ainda sem transmissão geracional do ofício, sem formações obrigatórias para o seu exercício, sem estruturas do tipo profissional reguladoras nem agentes de controlo de entrada na atividade, sem registos de autoria, num contexto laboral que não é delimitado num *campo* no sentido dado por Bourdieu, associando-se antes à perspetiva de Kaufmann (2005: 59) de existirem novos tipos de papéis que são «flexíveis, mutáveis, autodefinidos colectivamente».

Os entrevistados têm trajetórias que trespassam uma diversidade de quadros de socialização heterogéneos e dispares entre si, havendo em comum, a transposição de

práticas de «paixão» efetuadas enquanto lazer (com custos), para práticas enquanto modo de vida em ofício (com rendimentos), que ocorre de uma forma não programada e a partir do reconhecimento por outros das suas aptidões enquanto bailarinos e enquanto transmissores.

Verificamos que os atores em ofício, são aqueles que se identificam com as práticas de *dança sociais de par*, assim como com os papéis desenvolvidos de *bailarino*, *professor*, *animador* e *coreógrafo*, ao mesmo tempo que são detentores das disposições necessárias para esses papéis (*aprender*, *artística*, *física*, *ensinar*, *socializar*), destringendo-se estes dos que não se identificam com todos os papéis, ou que se identificam com os papéis mas não são detentores de todas as disposições necessárias.

Observa-se que as identidades dos atores em ofício, não correspondem a formas identitárias determinísticas para a sua efetuação. Em ofício não regulado, de entrada livre e sem formação obrigatória, os atores em exercício de uma forma continuada, são aqueles que são capazes de a partir dos seus trajetos referentes a quadros de socialização heterogêneos, mobilizar elementos das suas experiências enquanto recursos na construção das suas atividades, recorrendo-se do «processo identitário» como instrumento dessa construção, que tem como sentido orientador uma «imagem de si».

No interior do «processo identitário», os atores efetivam trabalhos de identificação sobre os seus trajetos já efetuados, a partir dos quais mobilizam/agregam procedimentos metodológicos para os seus respetivos ofícios, mas igualmente sobre os contextos em que se encontram na atualidade, que são referentes a práticas que ao popularizarem-se viajam glocalizando-se, criando-se uma pluralidade de elementos sociais contraditórios geradores de tensões entre os atores. Práticas que declinam em «variabilidades», exigindo dos atores uma abertura à interiorização de novos elementos através das suas disposições para a aprendizagem.

Conforme perspectivado por Kaufmann (2003), os hábitos são dinâmicos, deparando-se os indivíduos perante contextos que não são fechados nem estáticos, obrigando nos contextos por nós observados, a uma particular capacidade de abertura à interiorização de elos de hábitos que se encontravam encerrados, assim como de encerrar elos através de elevados níveis de incorporação dos elementos. Tal é necessário para o desenvolvimento dos papéis e respetivas atividades, de forma a que os atores possam ir ao encontro das exigências de adaptabilidade de um mercado instável do qual dependem na totalidade, e perante o qual, têm de demonstrar constantemente a detenção das aptidões para os desempenhos das suas atividades.

São os elevados graus de incorporação de práticas que se expressam fisicamente pelos atores, que permitem as percepções de um «envolvimento sensível» nos respetivos desempenhos, nos quais é colocado de lado todo o conteúdo cognitivo, dando-lhes a sensação de liberdade e o sentimento de efetivarem práticas de «paixão».

Os atores deparam-se perante um contexto laboral de vulnerabilidade económica, pela dependência direta e total de um mercado de procura que é instável, desenvolvendo estas estratégias na busca da sustentabilidade através da desmultiplicação de atividades, visando assim a agregação de um rendimento. Vulnerabilidade económica à qual também está vinculada a vulnerabilidade física, pelo fato dos atores desenvolverem práticas corporais em ofício com riscos, estando estes dependentes do corpo para os desempenhos nos vários vetores de atividades.

A persecução de um modo de vida em ofício vulnerável, pode ser compreendido por os atores terem como sentido da ação, o desenvolvimento de práticas relacionadas com *danças sociais de par* de «paixão», inseridas num *ofício artístico múltiplo* que estes percecionam como de «vocaçãõ».

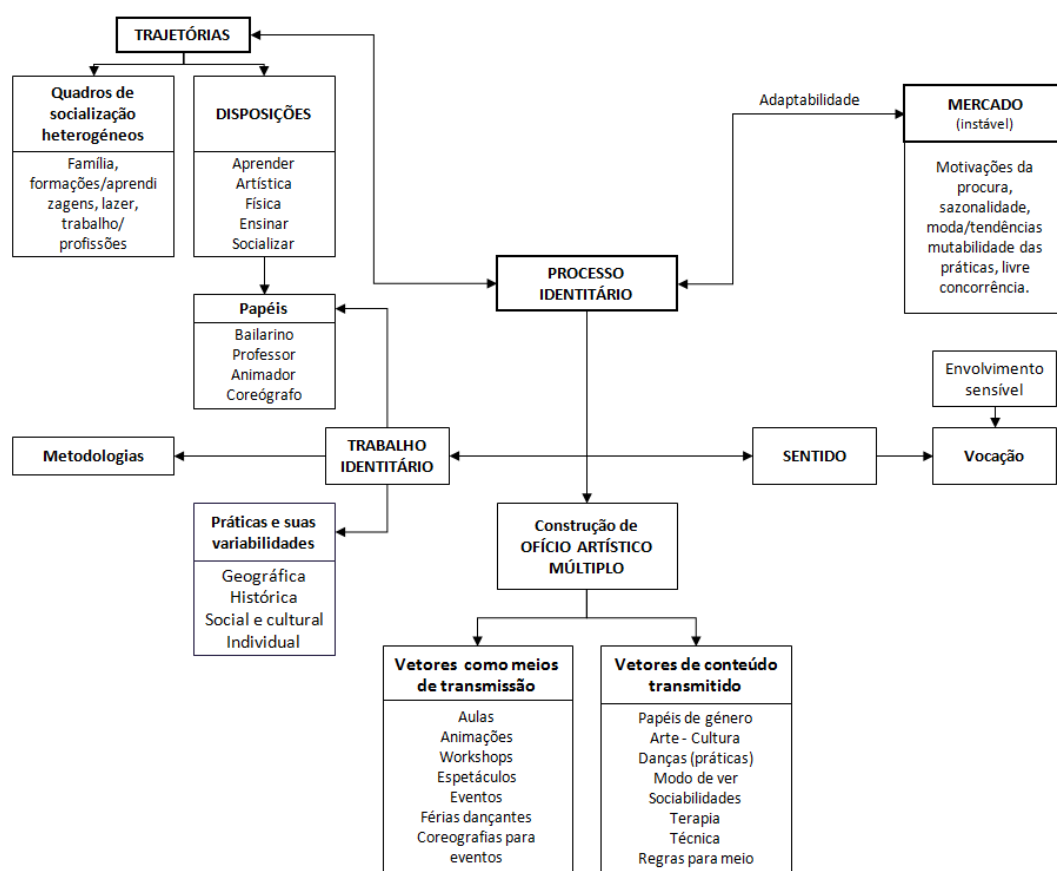


Figura 11: Esquemática dos elementos emergentes da investigação

5.1. Desenvolvimentos possíveis de investigação

É da nossa opinião que este trabalho poderia beneficiar se abrangesse uma maior representatividade simbólica de atores, dos seus trajetos de vida, das construções dos seus respetivos ofícios, assim como, de uma maior abrangência de realidades geográficas dentro do contexto do território português, que associamos a espaços de mercado de públicos diversos nas suas potencialidades e limitações, aos quais os atores se têm de adaptar.

Este trabalho foi desenvolvido segundo uma lógica indutiva de descoberta, fazendo emergir vários elementos que poderiam ser aprofundados a partir de trabalhos específicos nesse sentido.

Apontamos nesta dissertação, que no *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*, existe tendencialmente uma liderança masculina das atividades efetuadas perante públicos. Mas já no que refere ao ofício no seu todo, para lá das vertentes mais visíveis, apesar de emergirem alguns indícios no nosso trabalho, julgamos que estes não são suficientes para abordar a temática de forma mais fundamentada e que abarcasse a realidade na sua complexidade, achando que tal vertente requereria um seguimento em estudo próprio, com foco nas questões de género no desenvolvimento deste ofício.

As *danças sociais de par* são práticas culturais de representação social heterossexual entre homem e mulher, desenvolvidas nos espaços e no tempo sob uma dominação masculina. No entanto, o desempenho dessas representações sociais heterossexuais, não quer dizer que todos os praticantes se enquadrem nesse quadro dominante e se revejam nesses papéis fora dos espaços de representação. A lacuna de elementos divergentes do quadro heterossexual no nosso trabalho, não é por estes terem emergido e não serem abordados (não emergem). Mas julgamos que para os mesmos emergirem, teria de ser efetuado um trabalho direcionado nesse sentido.

Há vários elementos sobre a procura das práticas de *danças sociais de par* por parte dos públicos segundo a perceção dos nossos entrevistados. Achamos que poderia ser pertinente observar a motivações da procura destas práticas a partir dos próprios públicos através de trabalho próprio, que depois poderia ser de interesse intercecionar com as perspetivas dos nossos atores neste trabalho.

Um dos nossos atores aborda ter-se deparado com resistências nos espaços noturnos, para a colocação da música kizomba, pelo receio que as práticas atraíssem públicos específicos associados, o que nos remete para uma perspetiva de etnicidade. O

mesmo ator refere que a popularização da música e da prática de dança kizomba, levou a alterações na receptividade nesses espaços a ambientes com públicos mais multiculturais. Algo que não abordamos no nosso trabalho por não ser o foco e por insuficiência de elementos, mas parecendo-nos que poderia ser pertinente tentar perceber os possíveis reflexos da popularização de uma prática em certos contextos sociais através da perspectiva da etnicidade e multicultural.

Emerge do nosso trabalho existir um mercado internacional turístico de férias dançantes, que poderá ser de pertinência ser observado pela perspectiva da Sociologia, assim como da Economia ou da Gestão.

Bibliografia

- Apprill, C. (2005). *Sociologie des Danses de Couple: une pratique entre résurgence et folklorisation*. Paris: L'Harmattan.
- Apprill, C. (2012). Du milonguero au «professeur»: l'invention d'un métier. In S. Le Menestrel, *Des vies en musique: Parcours d'artistes, mobilités, transformations* (pp. 169-194). Paris: Éditions Hermann.
- Apprill, C., Djakouane, A., & Nicolas-Daniel, M. (2013). *L'Enseignement de Danses du Monde et des Danses Traditionnelles*. Paris: L'Harmattan.
- Becker, H. (1966). *Outsiders studies in sociology of deviance*. New York: The Free Press.
- Becker, H. S. (2009). Preface. In M.-C. Bureau, M. Perrenoud, & R. Shapiro, *L'artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (pp. 13-16). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Bonnewitz, P. (1998). *Premières leçons sur La sociologie de P. Bourdieu*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bureau, M.-C., Perrenoud, M., & Shapiro, R. (2009). *L'Artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Presses Universitaires du Septentrion.
- Conde, I. (2009). *Artists as Vulnerable Workers*. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos de Sociologia.
- Corcuff, P. (Quarto trimestre de 1999). Acteur pluriel contre habitus? À propos d'un nouveau champ de recherches et de la possibilité du débat en sciences sociales. *Politix*, pp. 157-173.
- Costa, A. F. (2007). *Sociologia*. Lisboa: Quimera Editores, Lda.
- Cruz, I. S. (2012). Entre estruturas e agentes: a análise das práticas de consumo fundada num diálogo com a teoria social contemporânea. In J. T. Lopes, *Registos do Actor Plural: Bernard Lahire na Sociologia Portuguesa* (pp. 31-55). Porto: Edições Afrontamento.
- Dorier-Apprill, E., & Apprill, C. (2000). Ces Danses Qu'on Dit "Latines"... In E. Dorier-Apprill, *Danses «Latines» et Identité, d'une rive à l'autre... Tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira...* (pp. 11-17). França: L'Harmattan.
- Dortier, J.-F. (2006). *Dicionário das Ciências Humanas*. Lisboa: Climepsi.
- Dubar, C. (1997). *A Socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. Porto: Porto Editora.

- Echaudemaison, C. D. (2001). *Dicionário de Economia e Ciências Sociais*. Porto: Porto Editora.
- Elias, N. (1994). *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Freidson, E. (1986). Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie*, 27-3, pp. 431-443.
- Guerra, I. C. (2006). *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo: sentidos e formas de uso*. Cascais: Principia.
- Hanna, J. L. (1987). *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. EUA: University of Chicago Press.
- Kaufmann, J.-C. (2003). *Ego: para uma Sociologia do Indivíduo*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Kaufmann, J.-C. (2005). *A Invenção de Si: uma teoria da identidade*. Lisboa: Piaget.
- Kaufmann, J.-C. (2016). *L'entretien compréhensif* (4ª Edição ed.). Paris: Armand Colin.
- Lahire, B. (2003). *O Homem Plural*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Lahire, B. (2005). Patrimónios individuais de disposições. Para uma sociologia à escala individual. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 49, pp. 11-42.
- Lahire, B. (2006). *La culture des individus: dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris: La Découverte.
- Maia, R. L. (2002). *Dicionário de Sociologia*. Porto: Porto Editora.
- Marie-Pierre, Cazals-Ferré, & Rossi, P. (2007). *Elementos de Psicologia Social*. Porto: Porto Editora.
- Martuccelli, D., & Singly, F. d. (2012). *Les Sociologies de L'Individu: domaines et approches*. Paris: Armand Colin.
- Maxwell, J. A. (1999). *La modélisation de la recherche qualitative: une approche interactive*. Fribourg: Editions Universitaires Fribourg Suisse.
- Medina, J., Ruiz, M., Almeida, D. B., Yamaguchi, A., & Marchi Jr, W. (2008). As Representações da Dança : uma Análise Sociológica. *Revista movimento*, V. 14 n° 2, pp. 99-113.
- Oyebade, A. (2007). *Culture and Customs of Angola*. Westport: Greenwood Press.
- Perreault, M. (Outubro de 1988). La passion et le corps comme objets de la sociologie: la danse comme carrière. *Sociologie et sociétés*, Vol. XX n° 2, pp. 177-186.
- Perrenoud, M. (2009). Formes de la démultiplication chez les «musicos». In M.-C. e. Bureau, *L'Artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (pp. 83-94). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

- Pinto, M. T. (2014). *Danças africanas e interculturalidade*. Braga: APPACDM de Braga.
- Ritchie, J., Spencer, L., & O'Connor, W. (2003). Carrying out Qualitative Analysis. In J. Ritchie, & J. Lewis, *Qualitative Research Practice. A Guide for Social Science Students and Researchers* (pp. 248-262). Sage.
- Ritzer, G. (2011). *Globalization : the essentials*. Reino Unido: Wiley-Blackwell.
- Ritzer, G., & Goodman, D. J. (2003). *Sociological Theory* (6ª ed.). Singapura: McGraw-Hill.
- Robertson, R. (2012). Globalisation or Glocalization? (Routledge, Ed.) *Journal of International Communication, 1:1*, pp. 33-52.
- Rodrigues, M. d. (2012). *Profissões: lições e ensaios*. Coimbra: Almedina.
- Salazar, N. B. (2005). Tourism and Glocalization: «Local» Tour Guiding. *Annals of Tourism Research, Vol. 32, N° 3*, pp. 628-646.
- Santos, C. C. (2011). *Profissões e Identidades Profissionais*. Coimbra: Imprensa da universidade de Coimbra.
- Santos, H., & Mendonça, G. (1 de Abril de 2016). *Elementos das danças caboverdianas na kizomba*. Obtido de <http://www.helio-santos.com/#!pt/maykm>
- Sasportes, J. (1991). Apresentação. In J. Sasportes, & A. P. Ribeiro, *História da Dança* (pp. 7-8). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Silva, S. d. (2011). *Habitus e Práticas da Dança: uma análise sociológica dos fatores que influenciam a prática da dança na cidade de Toledo – PR*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- Soares, A. C. (2015). *Entre Luanda, Lisboa, Milão, Miami e Cairo. Difusão e Prática da Kizomba*. Lisboa: ISCTE IUL.
- Sorignet, P.-E. (2012). *Danser: Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris: La Découvert.
- Thomas, H. (1995). *Dance, Modernity and Culture: explorations in the sociology of dance*. London: Routledge.