

Dança e expressividade: uma aproximação com a fenomenologia

*Danieli Alves Pereira Marques**

*Aguinaldo César Surdi***

*José Tarcísio Grunennvaldt****

*Elenor Kunz*****

Resumo: Este ensaio tem por objetivo ler a dança a partir de uma perspectiva fenomenológica, compreendendo como ela, enquanto expressão humana, expressão criadora, se aproxima dessa concepção. A intenção dessa reflexão é destacar a dança, sendo arte e cultura, como possibilidade infinita de criação e ressignificação humana. Como abertura para o outro no espaço e no tempo, a experiência dançante renasce numa nova vivência espaço-temporal, permanecendo aberta a diferentes formas de interpretação, atualizando significações, que são intencionadas tanto por quem dança, quanto por quem a aprecia.

Palavras-chave: Dança. Expressividade. Corpo-próprio.

1 INTRODUÇÃO

Nesta investigação abordamos os gestos artísticos enquanto "expressão criadora", linguagem viva que, ao se fazer significação encarnada, confere ao ser humano uma situação muito particular de "ser-no-mundo". Nisso, afirmamos junto com Merleau-Ponty (1999), que a operação da expressividade efetua a significação, significação

*Mestre em Educação Física pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Especialista em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Gama Filho (UGF), E-mail: edf.danieli@gmail.com

**Professor da UNOESC, Videira, SC, Brasil. E-mail: aguinaldosurdi@yahoo.com.br

***Professor da UFMT, Cuiabá, MT, Brasil. E-mail: jotagrun@hotmail.com

****Professor do Centro de Desportos e do Programa de Pós Graduação em Educação Física, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, SC, Brasil. E-mail: kunz@cds.ufsc.br

essa que habita os gestos, pois, enquanto ação dançante, a dança tece significações e sentidos, uma dimensão do agir humano em forma de expressividade artística criadora.

Em busca de uma compreensão da dança que trouxesse à tona o sentido da experiência provocada pelo ato de vivê-la como expressão e abertura para novos sentidos e significações humanas, foi que recorremos aos escritos de Merleau-Ponty (1974, 1999, 2004) sobre a arte e sobre o corpo, tendo em vista serem temas que ocuparam este filósofo francês que dedicou boa parte de suas obras a ler a arte e o ser humano com pressupostos da fenomenologia. Diferenciando-se dos escritos de Husserl¹ (1859-1938), Merleau-Ponty acrescenta em seu trabalho questões sobre a presença corporal, pois não somos apenas uma consciência perceptiva, somos também corpo, mas não apenas corpo num sentido restrito de "corpo objeto", "corpo instrumento"; somos um entrelaçamento de corpo e consciência - "corpo-próprio" -, que está aberto ao mundo para percebê-lo e interpretá-lo infinitamente.

Assim, buscando bases teóricas que permitam ler a dança a partir de uma perspectiva fenomenológica, nesse ensaio, propomos compreender como ela, enquanto expressão humana, expressão criadora, se aproxima dessa concepção. A intenção dessa reflexão é destacar a dança, sendo arte e cultura, como possibilidade infinita de criação e ressignificação humana. Como abertura para o outro no espaço e no tempo, a experiência dançante renasce numa nova vivência espaço-temporal, permanecendo aberta a diferentes formas de interpretação, atualizando significações, que são intencionadas tanto por quem dança, quanto por quem a aprecia.

2 TECENDO SENTIDOS E SIGNIFICAÇÕES NA DANÇA

Muitas reflexões teóricas, apresentadas por Husserl, como inaugurador do movimento fenomenológico, foram incorporadas aos

¹Filósofo alemão que deu início ao "movimento fenomenológico" em sua obra "Investigações Lógicas", seguido de Martin Heidegger (1889-1976), em "Ser e Tempo" e Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), em "Fenomenologia da Percepção".

pensamentos de Merleau-Ponty, dentre os quais destacamos - o princípio da intencionalidade, a redução fenomenológica e o mundo-vivido.

O princípio da intencionalidade consiste na afirmação de que a consciência só existe em sua relação com o objeto, ela só é consciência estando dirigida a ele; por sua vez, o objeto só poderá ser definido em sua relação com a consciência, o objeto é sempre objeto-para-um-sujeito (DARTIGUES, 2005). Assim, a consciência será sempre o saber de alguma coisa, e a consequência desta relação é que a consciência se apresenta sempre na instância da intencionalidade, e ao entrar em relação com as coisas no mundo a consciência intenciona, dá sentido a elas (CODINA; ARAUJO, 2008).

A redução fenomenológica corresponde à tão famosa expressão de Husserl: "voltar às coisas próprias", atingir a essência dos fenômenos. A redução fenomenológica consiste em colocar "entre parênteses" toda a realidade já concebida, para acessar uma dimensão primordial do mundo (DARTIGUES, 2005), o que Merleau-Ponty (1999) chama de "reencontrar um contato ingênuo ou originário com o mundo". Não resulta em explicar, analisar, nem interpretar nada, apenas descrever esse retorno às "coisas próprias", na busca de um sentido original, um olhar primeiro.

O mundo-vivido implica o entendimento de que, em primeiro lugar, o mundo que aparece à consciência (ou, ainda, à consciência-corpórea²) se dá através ou pela vivência (DARTIGUES, 2005). Segundo Merleau-Ponty (1999), é a partir de uma visão própria, uma experiência no mundo, que o ser humano adquire seus saberes, é sobre o mundo vivido que a ciência constrói suas teorias, o que leva o autor a afirmar que ela jamais alcançará o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pelo fato de que ela será sempre uma explicação dele.

²Definição trazida por Pombo (1995) em seu trabalho "Fenomenologia e educação: a sedução da experiência estética", para afirmar a presença de corpo e consciência no sujeito da percepção.

Nesse sentido, podemos perceber como esses três aspectos: intencionalidade, "retorno às coisas próprias" e mundo-vivido estão correlacionados e como nos auxiliam na compreensão da relação dialógica entre ser e mundo. O "retorno às coisas próprias" está relacionado diretamente ao mundo da experiência vivida, ao mundo da percepção; resulta em um simples e complexo retroceder ao mundo que é vivido e percebido pelo sujeito, ao mesmo tempo em que, para se voltar às coisas no mundo é preciso intencional, dar sentido a elas através da consciência-corpórea.

Sendo a arte manifestação humana, compreende-se que é criada, intencionada e ressignificada pelo sujeito na sua relação de existência, que, assim, terá sempre conexão com o mundo da experiência vivida e se tornará sempre aberta a novas significações. Como ressalta Dartigues (2005), o mundo como fenômeno só tem sentido ao sujeito em sua manifestação, na vivência. E, ainda, "se objeto é sempre objeto-para-uma-consciência, ele não será jamais objeto em si, mas objeto-percebido ou objeto-pensado, rememorado, imaginado, etc." (DARTIGUES, 2005, p. 23). Com efeito, já está claro que são os seres humanos que dão sentido ao objeto intencionado, pois "[...] pensar é sempre pensar sobre ou em alguma coisa ou alguém; ter medo é sempre ter medo de algo; esperar é sempre esperar por alguma coisa" (MATTHEWS, 2010, p. 15).

Portanto, para falarmos em intencionalidade na arte, especificamente na dança, não será apenas suficiente evocar o princípio da intencionalidade da consciência, primeiramente pensado por Husserl, pois há uma intencionalidade corporal descrita por Merleau-Ponty, que nos interessa, e que nos ajudará a compreender como a arte não existe fora da existência de um ser, enquanto ser expressivo, ser corpóreo, ser que oferece seu corpo ao mundo para se fazer obra de arte, ser que faz e é sua realização. Sendo nessas realizações, que a arte permanece sempre aberta a novas possibilidades, para ser [re]pensada, [re]criada, [re]imaginada, [re]memorada, [re]significada, entre outras.

Entendemos que para o princípio da intencionalidade existir, temos que existir enquanto "ser-no-mundo" e, enquanto ser corporificado, ter consciência de que o mundo existe por meio de nossa existência. É verdade que a consciência do mundo está enraizada em uma consciência pré-reflexiva, assim como também é verdade que há um agir pré-reflexivo que é corporal. Há uma combinação que faz do nosso envolvimento no mundo, um envolvimento de um-ser-total.

Para Merleau-Ponty (1999, p. 192), a motricidade humana não é simplesmente uma serva da consciência, que existe para transportar o corpo a um ponto que previamente determinamos e representamos. Movimento humano é algo que ocorre de maneira intencional e, nesse instante, nosso corpo em movimento assume ativamente o espaço e o tempo, tornando-se condição primeira de toda percepção viva. Por isso, o filósofo não se cansa de escrever que "o movimento não é o pensamento de um movimento, e o espaço corporal não é um espaço pensado ou representado". Portanto, não devemos nunca "dizer que nosso corpo está no espaço e nem tampouco que ele está no tempo" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 193), pois ele é o espaço e o tempo.

Como salienta Carmo (2004, p. 39), para o filósofo, "[...] há um pensamento latente no próprio corpo, que escapa do crivo do pensar consciente," ou seja, "[...] os atos, os gestos, as palavras não seriam possíveis se a cada momento tivéssemos que pensá-los antecipadamente; eles ocorrem de maneira espontânea, sem seguir qualquer ordem reflexiva"³ (CARMO, 2004, p. 57). A experiência motora proporciona ao sujeito uma maneira de ter acesso ao mundo e a tudo que nele habita. O corpo-próprio está no mundo e, ao compreendê-lo, não necessita passar por "representações", nem subordinar-se a uma "função simbólica" ou "objetivante" (MERLEAU-PONTY, 1999).

³A consciência do corpo, como modo de consciência diferente da consciência reflexiva, intervém sempre que o corpo entra em ação: na dança, no esporte, no relaxamento, nas artes marciais, no processo de criação artística, no simples fato de nos tocarmos ou de nos vermos (GIL, 2004, p. 110).

Isso tudo, como se poderá observar, permite constatar que, na ação de dançar, consciência e pensamento, corpo e movimento se encontram como unidades inseparáveis: consciência e corpo fundem-se nessa existência dançante.

Nesse entendimento, Gil (2004) irá nos remeter a uma "noção de esforço" aprimorada na experiência de dançar. Diz ele que esse esforço está presente para se obter certa sequência de movimento, que contém em si a forma por vir, mas quando o bailarino a desenvolve, o movimento comum cessa, e surge o movimento dançado. Não há mais esforço no sentido próprio, nem resistência do corpo ao movimento que flui. Nesse caso, pode-se afirmar que o esforço atingiu seu ponto zero, o qual implica determinada situação particular de equilíbrio. O movimento dançado nasce da colaboração de dois equilíbrios corporais, denominados pelo autor de um puramente mecânico, e outro que o movimento e a consciência introduzem no corpo. Esse processo torna-se comum no início da aprendizagem dos movimentos; primeiramente têm-se sujeitos que permanecem centrados em "aprender" determinada sequência e, nesse caso, "um fazer fragmentado" pode ser comum nessa etapa; porém, quando já aprendidos, os gestos fluem e a expressividade aflora; nesse processo "o aprendido se converte num hábito, como parte de uma dinâmica corporal que assimila e ao mesmo tempo transcende limites do próprio aprendizado" (VIANNA, 2008, p. 101).

Para Merleau-Ponty (1999, p. 193), a apreensão de "significações motoras" passam a residir no corpo-próprio através do que nomeia como hábito corporal. Temos um movimento "[...] apreendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu "mundo" [...]". Esse saber corporal, não é nem um conhecimento nem um automatismo, muito menos um reflexo condicionado, "trata-se de um saber que esta nas mãos, que só se entrega ao esforço corporal e que não se pode traduzir por uma designação objetiva" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 199).

Isso tudo implica um ponto central - a intencionalidade da consciência-corpórea, apresentada pela fenomenologia de Merleau-Ponty é essencial para compreendermos esse processo de

expressividade da dança enquanto gesto artístico. Essa fluidez dos corpos e das relações entre os corpos apresenta-se conforme apontam Lacince e Nóbrega (2010), como fundamental para o artista na realização do seu processo criativo e na criação da dança. Como salienta Fraleigh (1996) a ação de dançar requer um "corpo mentalizado", e isso não quer dizer uma mente no comando de algo chamado corpo, mas um processo que exige uma concentração do sujeito como um todo. A autora traz o conceito de "corpo vivido na dança" implicando uma totalidade vivida do eu na experiência de dançar; nesse caso há um momento em que a consciência centra-se no presente ou pré-reflexivo; trata-se de um instante de unificação na ação, no qual a bailarina não permanece refletindo sobre o seu "eu" ou a sua ação, mas vive o momento presente, como uma unidade do "eu" e do corpo em ação.

Podemos acrescentar que esse presente total e unificado é possível porque se constrói com base num passado da experiência humana, que engloba a aprendizagem. Durante todas as vivências da consciência-corpórea laços se vão tecendo - um mundo de movimentos e um mundo de pensamentos - e, sendo assim, é possível que esses estejam sempre à disposição, num entrelaçamento que faz desse momento, um presente "unificado na ação" (FRALEIGH, 1996), uma fusão de energias, de sentidos que se estabelecem e que se projetam, abrindo-se ao universo expressivo que, ao desvelar-se no momento de dançar, amplia sempre um porvir, um futuro de novos sentidos e significações.

Nesse sentido, para Gil (2004) há uma consciência do movimento que percorre o corpo, em que a consciência do movimento se torna movimento da consciência. Não se trata do efeito de uma causa física, a qual resulta de uma ação da consciência sobre o corpo, mas de uma ação que pertence à presença do corpo em totalidade no próprio momento em que se manifesta.

Trata-se de "libertar o corpo" entregando-o a si próprio: não ao corpo mecânico nem ao corpo biológico, mas ao corpo penetrado de consciência,

ou seja, ao inconsciente do corpo tornando consciência do corpo (e não consciência de si ou consciência reflexiva de um "eu") (GIL, 2004, p. 24-25).

Nesse contexto, pensar a intenção do corpo sensível/perceptivo implica o entendimento de que o corpo não tem consciência, ele é consciência (FRALEIGH, 1996).

Com relação ao mundo de movimentos vividos na dança, é importante salientar que Gil (2004) enfatiza, assim como Langer (1980), existir um plano virtual dos movimentos dançados, o que faz com que eles não sejam os movimentos "mesmos" do cotidiano que entram em cena, mas sim uma transformação desses movimentos em gestos artísticos, gestos virtuais; isso, pode-se dizer que é de extrema importância para a caracterização da dança enquanto arte.

Por esse motivo, acrescenta-se que o plano virtual dos movimentos encontrados na dança se aproxima da expressividade presente no hábito corporal descrito por Merleau-Ponty, um esquecer-se na ação, que torna o corpo por si só obra de arte. É importante lembrar que os movimentos dançados nos levam a esse contato corporal pré-reflexivo, e na medida em que o plano virtual de movimento chega ao seu plano total, presença corporal "unificada na ação", aproxima-se da intencionalidade expressiva que vivemos no mundo com o corpo-próprio.

A espontaneidade expressiva com que os movimentos artísticos fluem, pode ser comparada com nossa maneira de "ser-no-mundo", pois, já se observa em que ambos a fusão corpo/consciência se projeta e, como já mencionado, não há necessidade de racionalização dos movimentos, há uma organicidade que está além das ordens mecânicas e funcionais. Nesse caso, a mesma fluência da dança, é a fluência da vida. É o que Vianna (2008, p. 81) constata, quando afirma que, ao incorporarmos uma dança inteiramente, os movimentos passam a fluir com naturalidade, "e o bailarino dança como respira" e, por isso, relata que sempre dizia a seus alunos, "eu não danço; sou a dança" (VIANNA, 2008, p. 81).

Nesses termos, podemos considerar que pela/na dança poderíamos compreender ou, ao menos, nos aproximar dos grandes pressupostos da fenomenologia, pois, ao dançar, o sujeito não pretende explicar, nem analisar, nem objetivar nada, e essa experiência com seus movimentos dançantes é inexplicável pelas palavras; apenas se poderia "descrever" tal vivência através do próprio ato expressivo de dançar. Utiliza-se o termo descrição por tratar-se de um termo usado por Merleau-Ponty em sua fenomenologia, para diferenciá-la de ações explicativas e analíticas, mas o que se pretende com o termo é indicar que a descrição na dança pode ser a própria dança, uma descrição expressiva dos movimentos humanos, descrição porque não estamos querendo explicar nada, mas sim estamos envolvidos numa experiência direta com o mundo.

A descrição de nossa existência no mundo, dos nossos vários modos de "ser-no-mundo", precede nossa reflexão e teorização (MATTHEWS, 2010). Por isso, na dança não se diz, mas se é presença, como nas palavras de Garaudy (1980, p. 22-23) "se pudéssemos dizer uma certa coisa, não precisaríamos dançá-la", ou seja, se eu tivesse que explicar o que danço, então simplesmente não dançaria, ou como bem nos lembra Merleau-Ponty (1974, p. 30) "a linguagem nos leva as próprias coisas na exata medida em que, antes de ter uma significação, ela é significação". Uma significação que é intencionada pelo sujeito da ação, não uma significação já instituída ou finalizada, mas uma significação que é construída na relação de existência entre a consciência-corpórea e mundo percebido.

Assim, pode-se dizer que não poderíamos descrever a dança de tal forma como ela é "vívda" através da linguagem escrita ou falada, ao passo que essa linguagem corporal já se torna a própria "descrição" ou, então, significações vivas, uma intensa expressão dos gestos humanos.

As descrições através da fala ou da escrita diferem da própria ação de dançar, pois essas já se tornam outras expressões, que podem ser nomeadas, conforme Merleau-Ponty (1999), de experiência

segunda - que se refere a objetivações, teorias que são construídas com base nas experiências vividas, as quais são essencialmente experiência primeira. Matthews (2010), ao mencionar um dos principais pontos de partida das ideias da fenomenologia de Husserl, aponta o *Lebenswelt*, ou mundo vivido, como tema central para expor a aceitação de que, antes de toda teorização, os sujeitos já estão envolvidos no mundo e, de modo que todas as nossas teorias são encontradas nesse envolvimento ser-humano-mundo. Portanto, a ação própria de dançar está além de todas as teorizações. Digamos que o conhecimento objetivo sobre a dança, caracterizado como experiência segunda, nos lançará, sempre, novamente à experiência primeira: a vivência da dança, que excede conceitualizações, que diz respeito ao mundo da experiência humana direta, que é repleta de significações que são encontradas pelo ser em plena vivência. Nas palavras do bailarino e coreógrafo norte-americano, Merce Cunningham, considerado marco da contemporaneidade em dança,

Se um bailarino dança - o que não é a mesma coisa que ter teorias sobre a dança ou sobre o desejo de dançar ou sobre os ensaios que fazem parte da dança ou sobre as recordações deixadas no corpo pela dança de algum outro -, mas se um bailarino dança, tudo já está presente. O sentido presente, se é isso que queremos (GIL, 2004, p. 67).

Nesse propósito, emprestamos o exemplo de Merleau-Ponty falando sobre literatura, referindo-se à linguagem do escritor que pode bem entrelaçar-se numa interpretação com a dança: diz ele que o escritor é, ele próprio, um novo idioma que se constrói, inventando-se meios de expressão e se diversificando segundo seu próprio sentido (MERLEAU-PONTY, 1974)⁴. Na dança, pode-se considerar que a expressão se constrói, reconstrói, inventa e se reinventa ocorrendo no próprio sujeito, de acordo com sua percepção, incluindo seu sentido humano que é único e também múltiplo. As artes, de forma geral, nos levam a uma maior aproximação com os

⁴Entendemos a dança como linguagem artística por se manifestar no corpo-próprio, e ser uma forma de "expressão criadora" (MERLEAU-PONTY, 1974), o filósofo sinaliza a necessidade de uma comparação entre a arte da linguagem às outras artes da expressão que não recorrem a ela. Para o autor a arte e a literatura se manifestam como o jogo através de nós.

pressupostos fenomenológicos, pelo fato de possuírem um mesmo ponto central, existem nelas tentativas de voltar à experiência humana, ao vivido, pois as artes partem dessa experiência humana, e acontecem a partir do próprio sujeito. Sendo a dança entre outros aspectos, corpo/movimento, e sendo o movimento a efetivação da ação, a realização da corporificação, como corpo de ação (FRALEIGH, 1996), os sentidos e as significações só podem estar na própria ação do sujeito dançante, na própria dança. Nesse caso, só podem ser modificáveis, atualizando-se na experiência vivida, como veremos a seguir.

Segundo Dantas (1999, p. 25), "a dança é indício da arte no corpo porque mostra que ele é capaz de ser arte, de se fazer, enquanto corpo e movimento, encarnação artística. A dança é possibilidade de arte encarnada no corpo". Acrescentando, encontramos em Zimmermann (2010) a afirmação de que, não apenas na dança - bem como em qualquer forma de arte - nós não encontramos um significado transparente nas obras e, assim, na arte da dança o significado não se encontra em representações, mas se elabora no próprio dançar.

Ainda, conforme Barreto (2004, p. 123-124), "o significado de dançar, como forma de expressão humana, precisa ser construído dançantemente, sempre que se experiencie a dança, em diferentes tempos e espaços". Segundo Saraiva-Kunz (2003) é no nosso encontro imediato com a dança, na experiência vivida e apenas dançantemente que os sujeitos constroem seus sentidos e significados, cujo momento suspende julgamentos, crenças, reflexões e interpretações, porque nesse instante os sujeitos estão envolvidos em sua própria relação, de forma espontânea, total e intencionalmente preenchido.

3 A DANÇA COMO ABERTURA PARA O OUTRO NO ESPAÇO E NO TEMPO

A dança existe sempre na relação consigo próprio, com o mundo e com o outro. Conforme Béjart, "a dança nasce dessa necessidade de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação

com o outro" (GARAUDY 1980, p. 8). Todas as expressões artísticas permanecem abertas à apreciação do outro; nesse caso, destaca-se o fato de que, na dança, a obra coreográfica necessita ser dançada para existir (DANTAS, 1999). Sendo apresentada em distintos momentos, em diferentes espaços, necessita de que os sujeitos a corporifiquem em várias situações, transformando-a em ação. É nesse sentido que é possível refletir sobre a abertura da dança com o outro enquanto espectador, que poderá modificar-se em cada situação, assim como sobre a própria dança que se relaciona com seu meio circundante, necessitando renascer, criando seu espaço/tempo, atualizando-se sempre na nova vivência espaço-temporal.

Iniciemos com as significações e sentidos criados na apreciação da dança, que, como indica Garaudy (1980), nos desperta para outras compreensões, algo que auxilia os sujeitos a abrangerem realidades maiores do que aquelas que estão submetidas a apropriações puramente intelectuais, configurando-se, nessa perspectiva, como experiência estética. A experiência estética pode ser entendida como "o desenvolvimento de outras formas de conhecimento, que se instituem, na sensibilidade e na imaginação" (SARAIVA, 2005). Compreendendo a experiência estética como um fenômeno centrado na percepção sensível, Reis (2011, p. 76) salienta que ela pode configurar-se tanto como percepção sensível envolvida na criação de um objeto estético, quanto na sua contemplação, indicando "uma relação ao mesmo tempo social e individual entre um sujeito e um objeto, pois, na percepção estética estão envolvidos tanto significados socialmente compartilhados quanto sentidos que remetem à singularidade do sujeito dessa experiência".

Do modo como Merleau-Ponty (2004) se expressou sobre a arte da prosa em palavras, pode-se aqui expressar nesse mesmo sentido sobre arte da prosa em movimentos; com base nas palavras do filósofo, compreende-se que o diálogo traçado na experiência entre a dança e o espectador transporta aquele que "se-movimenta" e aquele que o olha para um universo comum, conduzindo-os a uma nova significação. A experiência do diálogo faz com que o movimento

de outrem toque em nós, as nossas significações, e assim, "[...] pisoteamo-nos um ao outro na medida em que pertencemos ao mesmo mundo cultural [...]" (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 147).

Essa condução a uma nova significação pode ser entendida como um voltar às essências, aquilo que não conseguimos racionalizar, mas apenas sentir, vivido na experiência própria, seja na apreciação de uma dança, seja na experiência dançante. Conforme Garaudy (1980), quando um sujeito aprecia um quadro, não pode expressar o que sente através de uma demonstração, pois chegará num determinado ponto em que apenas ele experimentará tudo aquilo que não se pode dizer. No caso da dança, os sujeitos dançam e expressam o indizível e, ao mesmo tempo, esse indizível toma o público que a aprecia, causando uma multiplicidade de interpretações, de diferentes "sentir". Essa diversidade se manifesta pelo fato de que o mundo é habitado por seres humanos que não são iguais em suas percepções; cada sujeito possui sua singularidade, e esse seria um dos temas centrais na fenomenologia, pois, conforme Pombo (1995, p. 79) "ao sujeito estão reservadas todas as possibilidades de interpretação e de significação, a partir do próprio estatuto que lhe advém de ser consciência intencional e experiência perceptiva no tempo".

Para Fiamoncini (2003, p.60) uma obra de arte traz "[...] implícitos sentimentos/idéias do artista, assim como, quem a contempla mergulha na expressividade que esta carrega consigo e seu sentido varia de acordo com as vivências anteriores da pessoa que a observa". Nas palavras de Dantas (1999, p. 81), "[...] a apreciação de uma dança é também um processo de criação que se realiza em cada espectador, abrindo possibilidades para a constante instauração de sentidos". Por isso, a autora afirma que muito mais do que uma verdade, a dança oferece multiplicidade de verdades e traz surpresa, estranhamento e ambiguidade. Essa ambiguidade a que Dantas se refere está estabelecida tanto na obra como no espectador, onde os diferentes sentidos são construídos, tanto por quem dança, quanto por quem aprecia aquela dança (DANTAS, 1999).

Com essas afirmações, é possível responder às provocações apresentadas por Zimmermann (2010, p. 97) quando se questiona: "cada dança é uma nova dança, cada espetáculo um novo espetáculo. A dança é então sempre expressiva? Ou, então, é a expressão 'repetível'?". Todavia reafirma-se com Porpino (2006, p. 75), que "[...] toda dança implica uma criação que se concretiza, para quem aprecia, no corpo em movimento, no ato de dançar, sempre efêmero e não repetido".

Segundo Pombo (1995, p. 304), "o objeto artístico como produto da ação criativa humana diz-se ser portador de intencionalidades do seu criador e ao mesmo tempo expõe-se como campo também intencional para o sujeito que o percebe." Por este entendimento, o ato de dançar abarca sempre esse caráter inesgotável, em que o sentido de quem intenciona uma dança conecta-se aos sentidos intencionados por outrem, e nessa relação de diálogo são suscitadas sempre novas expressões, novos sentidos e significações.

Complementando, encontramos em Valéry (1996)⁵, reflexões sobre as possíveis representações e sentidos da dança, que podem ser encontrados no ato imediato de apreciar. Lembrando, que conforma indica Merleau-Ponty (1999, p. 84), "o sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem sua espessura". Nas palavras de Valéry (1996), pensemos a dança, a partir de um recorte do diálogo

Sócrates - ó meus amigos, o que é verdadeiramente a dança? (p. 37).

Erixímaco - Não é o que estamos vendo? - Que queres de mais claro sobre a dança, além da dança nela mesma? (p. 38).

⁵"A alma e a dança", publicada primeiramente em 1921, obra em que Valéry nomeia três personagens, Sócrates, Erixímaco e Fedro, desenvolvendo um diálogo que aponta interpretações diversas sobre a ação de dançar.

Sócrates - Mas o que é então a dança, e que podem dizer os passos? (p. 38).

Fedro - Não é ela a alma das fábulas, e a fresta de todas as portas da vida? (p. 39).

Erixímaco - podes, então conforme teu humor compreender, não compreender: achar belo, achar ridículo, como quiseses? (p. 40).

Fedro - Quanto a mim, Sócrates, a contemplação da dançarina me faz conceber muitas coisas, e muitas relações entre as coisas, que, no momento, constituem meu próprio pensamento. Ela inteira [...] era o amor!... Era jogos e prantos [...]. Não é ela de repente uma onda do mar? Ora mais pesada, ora mais leve que seu corpo... (p.42/43).

Erixímaco - Fedro quer, a todo custo que ela represente alguma coisa! (p.43).

Fedro - Que pensas, Sócrates? [...] Crês que ela represente alguma coisa? (p.43).

Sócrates - Coisa nenhuma, caro Fedro. Mas qualquer coisa, Erixímaco. Tanto o amor quanto o mar, e a própria vida, e os pensamentos... Não sentis que ela é o ato puro das metamorfoses? (p.44).

Nesse diálogo estão presentes as múltiplas interpretações que se instauram no ato de dançar; espectadores, instigados pelas suas visões dos movimentos, criam um mundo de sentidos próprios, que dialogam com os sentidos criados na própria ação de dançar pelo bailarino. Como salienta Sasportes (1983), para Valéry, "a dança fascina-nos pelo desafio que lança aos nossos olhos e a todos os nossos sentidos [...]. A dança é 'um acto puro de metamorfoses', e o espectador é vítima deste jogo" (p. 75).

Como aponta Aranha (2008, p. 13), o olhar pode criar com os objetos artísticos infinitas relações. Nesse sentido, "[...] só a linguagem silenciosa da percepção pode se aproximar do conhecimento artístico [...]". Isso Heller (2006), vai chamar de fala silenciosa, cogito

silencioso que é anterior ao cogito falado, cogito tácito que abrange o silencioso, o subentendido, o implícito, que não se expressa por palavras; que "[...] se revela na ação, no gesto, no movimento" (HELLER, 2006, p. 45).

Não se abrindo apenas ao outro enquanto espectador, o sujeito dançante relaciona-se profundamente com o meio no qual dança, num despertar no tempo e no espaço; dessa forma, retomemos a afirmação de que a própria dança necessita renascer criando seu espaço/tempo, atualizando-se sempre na nova vivência espaço-temporal. Como se sabe, a dança enquanto obra coreográfica é reapresentada muitas vezes, e quase sempre se mudam o local, o palco, o dia e, nesse sentido, vê-se que os bailarinos precisarão construir novas relações com o meio circundante, ficando mais evidente, quando as marcações de palco no local em que a dança irá se desenvolver, são realizadas. É preciso que os sujeitos "sintam" o espaço, se familiarizem com ele, mas logo aquele espaço objetivo que os coreógrafos/professores observavam, e até mesmo os próprios bailarinos, antes de iniciarem suas movimentações, acaba por desaparecer, quando se põem a dançar. Nesse momento, queremos enfatizar que a espacialidade e o tempo tal qual são vividos na dança, são construídos na relação direta; não dizem respeito, portanto, ao mesmo tempo e espaço concebido pelo conhecimento objetivo.

Para Gil (2004, p. 47), diferentemente do espaço objetivo, o corpo não permanece dele separado, mas "imbrica-se nele totalmente, a ponto de não mais ser possível distingui-lo deste espaço [...]". Como em Saraiva (2005, p. 229), "o corpo estende sua espacialidade apreendendo nela os objetos e constituindo através de sua consciência implícita dessa espacialidade a espacialidade do seu meio". É nesse sentido que Merleau-Ponty (1999, p. 149) afirma ser sempre na ação que a espacialidade do corpo se realiza "[...] considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original". Essa nova significação é resultante da

nova vivência espaço/temporal na dança, que ocorre não apenas nela, mas em outras atividades humanas expressivas em que o movimento está presente.

Como tratado por Kunz (2009), a percepção do espaço e tempo, no esporte, também se configura como percepção sensível, desenvolvida pelos sujeitos envolvidos no esporte como possibilidades perceptíveis do campo da ação. Nesse caso, "no esporte, o espaço percebido não tem significado de um espaço geométrico tridimensional" (KUNZ, 2009, p. 38), da mesma forma que o tempo não corresponde a uma "mensuração a partir do relógio" (KUNZ, 2009, p. 39). Ocorrendo isso na dança, têm-se sujeitos que não se deslocam no espaço e no tempo, mas sim criam o espaço e o tempo⁶ com seus movimentos (GIL, 2004). Nesse sentido, pode-se afirmar que o sujeito é espaço e tempo vivido, mas esses só podem se efetivar na relação "ser-no-mundo", em diferentes contextos, significando que esse espaço-temporal não está aprisionado no sujeito, mas é criado sempre nessa relação dialógica do ser com o mundo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para entendermos a dança como manifestação corporal total, da mesma maneira como Merleau-Ponty reconhece o corpo-próprio, é necessário que ela não seja tratada apenas como racionalização de movimentos mecanizados, ou uma soma de movimentos parciais postos lado a lado; a dança, assim como o corpo humano, é unidade expressiva. Corpo, consciência, movimento, percepção, ser e mundo são indivisíveis no pensamento fenomenológico; então, a partir dessa perspectiva, é possível perceber a dança como uma intenção significativa, um fluxo contínuo, que envolve atos da consciência-corpórea, que se entrelaçam e se transformam em gestos expressivos.

Portanto, podemos aproximar a dança em um encontro com os pressupostos fenomenológicos nesses dois momentos que

⁶O tempo não constava nesse pensamento específico de Gil, foi acrescentado pelos autores.

explicitamos; o primeiro, diz respeito à relação intencional entre o sujeito próprio e a dança, a intencionalidade da consciência-corpórea que nasce da experiência do sujeito com o mundo; que na dança ocorre tanto na ação da totalidade do movimento dançado, quanto na criação de uma nova expressão. O segundo diz respeito à fruição artística, que se constrói no exato momento entre quem dança e quem a aprecia; quando o sujeito dança na presença de outros, ao dançar ele próprio sentirá novas sensações, impressões, emoções que o acompanharão no momento dançante, no qual as significações e os sentidos se irão tecendo e atualizando-se nas novas experiências e, a partir desse mesmo instante, também se estabelecerá uma multiplicidade de sentidos, significações, interpretações daqueles que a percebem.

Só os seres humanos possuem o poder de tornar as artes sempre expressivas novamente, porque esses são "sujeitos da percepção" e, sendo essa percepção possível somente por meu corpo, podemos compreender porque Merleau-Ponty se aproximou tanto da fenomenologia pelo estudo da arte e do corpo-próprio. Segundo o Filósofo "a percepção nos abre a um mundo já constituído, e só pode reconstituí-lo" (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 134).

Dance and expressivity: an approximation to phenomenology

Abstract: This essay aims at reading the dance from a phenomenological perspective, comprehending how it gets close to that conception, considering that it is a human and creative expression. The purpose of that reflection is to emphasize the dance, which is a form of art and culture, as an endless possibility of creation and human resignification. As an opening to the other in time and space, the dancing experience sprouts again in a new space-time living, remaining open to different ways of interpretation, refreshing significance, which is intentioned as much by who dances as by who appreciates it.

Key words: Dance. Expressivity. Self-body.

Danza y expresividad: una aproximación con la fenomenología

Resumen: Este ensayo tiene por objetivo leer la danza a partir de una perspectiva fenomenológica, comprendiendo cómo ella, en cuanto a expresión humana, expresión creadora, se aproxima a esa concepción. La intención de esta reflexión es destacar la danza, siendo arte y cultura, como posibilidad infinita de creación y resignificación humana. Como apertura para el otro en el espacio y en el tiempo, la experiencia danzante renace en una nueva vivencia espacio-temporal, permaneciendo abierta a diferentes formas de interpretación, actualizando significaciones, que son intencionadas tanto por quien danza, como por quien la aprecia.

Palabras-clave: Baile. Expresividad. Cuerpo-propio.

REFERÊNCIAS

ARANHA, Carmen Sylvia Guimarães. **Exercícios do olhar:** conhecimento e visualidade. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BARRETO, Débora. **Dança:** ensino, sentidos e possibilidades na escola. Campinas: Autores Associados, 2004.

CARMO, Paulo Sergio. **Merleau-Ponty:** uma introdução. São Paulo: Editora EDUC, 2004.

CODINA, Graciela Deri; ARAUJO, Paulo Roberto Monteiro de. Leitura fenomenológica da arte e do ser humano aponta para a superação do sentido e abertura de significados. **Ciência e Vida**: Revista Filosofia Especial, São Paulo, v. 2, n. 8, p. 12-22, 2008.

DANTAS, Mônica. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

DARTIGUES, André. **O que é fenomenologia?** Tradução Maria J. G. de Almeida. São Paulo: Centauro, 2005.

FIAMONCINI, Luciana. **Dança na educação**: a busca de elementos na arte e na estética. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

FRALEIGH, Sondra Horton. **Dance and the lived body**; a descriptive aesthetics. 2. ed. Pennsylvania: University of Pittsburgh, 1996.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HELLER, Alberto Andrés. **Fenomenologia da expressão musical**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.

KUNZ, Elenor. **Esporte**: uma abordagem com a fenomenologia. *In*: STIGGER, Marco Paulo; LOVISOLO, Hugo (Org.). Esporte de rendimento e esporte na escola. Campinas, SP: Autores Associados, 2009.

LACINCE, Nelly; NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Corpo, dança e criação: conceitos em movimento. **Movimento**, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p. 241-258, jul./set. 2010.

LANGER, Susanne. K. **Sentimento e forma**. Tradução Ana Maria Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dúvida de Cézanne. Tradução Paulo Neves e Maria E. G. Pereira. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos A. R. Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O homem e a comunicação**: a prosa do mundo. Tradução Celina Luz. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

POMBO, Maria de Fátima T. **Fenomenologia e educação**: a sedução da experiência estética. Tese (Doutorado em educação) - Universidade de Aveiro, Portugal, 1995.

PORPINO, Karenine de Oliveira. O. **Dança é educação**: interfaces entre corporeidade e estética. Natal: Editora da UFRN, 2006.

REIS, Alice Casanova. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 63, n.1, p. 75-86. 2011. Disponível em: <<http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/693/518>>. Acesso em: 10 set. 2011.

SARAIVA, Maria do Carmo. O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação. **Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n. 3, p. 219-242, set./dez. 2005.

SARAIVA-KUNZ, Maria do Carmo. **Dança e gênero na escola**: formas de ser e viver mediadas pela educação estética. Tese (Doutorado em Motricidade Humana - Dança) - Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2003.

SASPORTES, José. **Pensar a dança**: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

VALÉRY, Paul. **A Alma e a Dança e outros diálogos**. Apresentação e tradução Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 2008.

ZIMMERMANN, Ana Cristina. **Ensaio sobre o movimento humano**: jogo e expressividade. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

Endereço para correspondência:

José Tarcísio Grunennvaldt
Rua 59 - Casa 425
Bairro Boa Esperança
Cuiabá-MT
CEP. 78068-690

Recebido em: 16.03.2012

Aprovado em: 04.11.2012