

**UM OLHAR FENOMENOLÓGICO PARA O GESTO DA DANÇA NA
EXPERIÊNCIA DA VELHICE:**

A experiência estética como possibilidade de formação¹

**UNA MIRADA FENOMENOLÓGICA AL GESTO DE LA DANZA EN LA
EXPERIENCIA DE LA VEJEZ:**

La experiencia estética como posibilidad de formación

**A PHENOMENOLOGICAL LOOK AT THE DANCE GESTURE IN THE
EXPERIENCE OF OLD AGE:**

The aesthetic experience as a possibility of training

Amanda Khalil Suleiman Zucco²

<https://orcid.org/0000-0003-2990-6642>

Vanderlei Carbonara³

<https://orcid.org/0000-0002-0752-1189>

Resumo

O texto de caráter teórico-filosófico, propõe discutir os conceitos de *corporeidade* em Maurice Merleau-Ponty e de *experiência estética* em Hans-Georg Gadamer. Para isso, elegemos o espetáculo “Amanhã é outro dia”, interpretado pela artista Angel Vianna aos seus 88 anos, para discutirmos o gesto da dança na formação da experiência da velhice. Nessa direção, propomos uma abordagem fenomenológica para ensaiar outras significações a partir de três cenas-gestos narradas ao longo do espetáculo. A descrição que nos auxiliará em tal proposta, seguirá orientação fenomenológica merleau-pontyana, especialmente pelo modo da descrição dos fenômenos, visando narrar sentidos que se constituem na intersecção de nossas experiências com as experiências reveladas pela obra.

Palavras-Chave: Gesto da dança, velhice, corporeidade, experiência estética, formação.

Resumen

¹ Este trabalho constitui-se como um recorte da dissertação “A experiência da velhice à flor da pele: o gesto da dança como formação do sujeito velho”, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Caxias do Sul.

² Amanda Khalil Suleiman Zucco. Doutoranda e mestra em Educação pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Licenciada em Educação Física e tecnóloga em Dança (UCS). Bolsista PROSUC/CAPES. E-mail: akszucco@ucs.br. Pesquisadora, professora, artista da dança.

³ Vanderlei Carbonara. Doutor em Educação e mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Licenciado em Filosofia (FAFIMC). Professor do corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação e colaborador do Programa de Pós-Graduação em Educação em Filosofia da Universidade de Caxias do Sul (UCS). E-mail: vanderlei.carbonara@ucs.br.

El texto teórico-filosófico propone discutir los conceptos de corporeidad en Maurice Merleau-Ponty y experiencia estética en Hans-Georg Gadamer. Para eso, elegimos el espectáculo “Mañana es otro día”, realizado por el artista Angel Vianna a los 88 años, para discutir el gesto de la danza en la formación de la experiencia de la vejez. En esa dirección, proponemos una aproximación fenomenológica para ensayar otros significados a partir de tres escenas-gestos narrados a lo largo del espectáculo. La descripción que nos ayudará en esta propuesta seguirá la orientación fenomenológica de Merleau-Ponty, especialmente en la forma de describir los fenómenos, visando narrar significados que constituyen la intersección de nuestras vivencias con las vivencias reveladas por la obra.

Palabras clave: Gesto danzario, vejez, corporeidad, experiencia estética, formación.

Abstract

The theoretical-philosophical text proposes to discuss the concepts of embodiment in Maurice Merleau-Ponty and aesthetic experience in Hans-Georg Gadamer. For that, we chose the show “Tomorrow is another day”, performed by the artist Angel Vianna at the age of 88, to discuss the gesture of dance in the formation of the experience of old age. In this direction, we propose a phenomenological approach to rehearse other meanings from three scenes-gestures narrated throughout the show. The description that will help us in this proposal will follow Merleau-Ponty's phenomenological orientation, especially in the way of describing the phenomena, aiming to narrate meanings that constitute the intersection of our experiences with the experiences revealed by the work.

Keywords: Dance gesture, old age, corporeality, aesthetic experience, training.

Andanças Iniciais

Não é raro que, em discursos proferidos em diversos contextos do mundo ocidental, a velhice esteja associada a um imaginário estigmatizado por elementos de decadência de obsolescência. Na mesma acepção que o mundo capitalista padroniza produtos e processos e estabelece valoração pela correspondência de algo ao seu padrão de referência, também a existência humana é medida socialmente a partir de uma expectativa de máxima produtividade e realização de projetos. Sendo assim, o fenômeno da velhice acaba por vezes sendo tratado unicamente como uma experiência determinada e idealizada para todos os corpos. “O corpo velho é reconhecido como um corpo que não corresponde a um conjunto de discursos, práticas e procedimentos que visam a torná-lo culturalmente satisfatório, atendendo as exigências consideradas ideais” (ESTEVES; FERNANDEZ, 2017, p. 395).

Numa perspectiva que não associa a existência humana a partir desse parâmetro de correspondência, propõe-se que a velhice possa ser compreendida a partir da concepção de experiência hermenêutica em Hans-Georg Gadamer, sendo tratada como um “processo essencialmente negativo” (GADAMER, 2015, p. 461). Isso significa que a experiência do sujeito não

está de fato naquilo que planejou, desejou ou imaginou para si: foge de suas pretensões. Para o autor, a autêntica experiência tanto afasta-se da previsibilidade e do controle, tal como as ciências naturais metodologicamente operam; quanto da sua vinculação ao sujeito autodeterminado, como a filosofia moderna concebeu. Há um caráter interpelativo da experiência – sua negatividade, pela qual se aprende – e uma dimensão de alteridade – toda a experiência é sempre experiência de um tu. Diferentemente de uma perspectiva existencial de correspondência das expectativas subjetivas, a experiência da negatividade abre possibilidades de atribuição de sentido que estabelecem condições próprias de uma existência acurada. Trata-se de uma concepção de acontecimento da experiência que foge de nosso alcance. Assim, a experiência da negatividade possibilita que o sujeito possa ir além do seu saber já reconhecido, proporcionando um “saber melhor”, pois transforma “não somente sobre si mesmo mas também aquilo que antes acreditava saber” (GADAMER, 2015, p. 462).

Podemos dizer que semelhante à matriz teórica gadameriana, a experiência da velhice é aquela capaz de acolher a indeterminação que as andanças da existência produzem no sujeito. O corpo é, na sua expressão original e vital, a manifestação espontânea do processo de envelhecimento e a própria existência em movimento. Nesse sentido, em contato com o mundo a velhice desvela pouco a pouco os fios brancos, a pele enrugada, a imagem estranha e outras condições totalmente desconhecidas ao sujeito que a vive. A par disso, o filósofo alemão nos aponta para a inversão que ocorre através da experiência: “reconhecer-se a si mesma no entranho, no outro” (GADAMER, 2015, p. 464). Aqui, o sujeito velho é convidado a reconhecer-se neste estranho de si. Pois, graças à estrutura de inversão contida na experiência hermenêutica, a experiência da velhice possibilita à pessoa reconhecer-se no processo desconhecido que a existência reserva-lhe. Assim, a experiência da velhice oferece a possibilidade do sujeito dirigir-se ao movimento compreensivo de si.

Desse modo, na experiência da velhice o sujeito é capaz de buscar e se relacionar de distintas maneiras, estabelecer seus próprios significados a partir do modo como vê, lê e vive o mundo. E, por isso, o ato de criar sentidos ganha vida no corpo que envelhece e experiencia o mundo como ser da linguagem. Nessa perspectiva, o gesto da dança como outro modo de dizer, criar, pensar, sentir, articular, elaborar, experienciar possibilita transformar e inscrever outros movimentos ao sujeito na velhice. Segundo Gil (2013, p. 79) “O gesto dançado, a menos que tenha sido concebido (codificado) para apresentar certa significação precisa, não quer dizer um sentido que a linguagem articulada poderia produzir de maneira fiel e exaustiva. O gesto é gratuito, transporta e guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição”.

Seguindo essa linha argumentativa, entendemos que o gesto dançado pode ser tratado por sua constituição a partir da corporeidade. Sabemos que o sujeito é formado por suas experiências no contato com o mundo percebido. Na obra *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty desenvolve que “O espaço e, em geral, a percepção indicam no interior do sujeito o fato de seu nascimento, a contribuição perpétua de sua corporeidade, uma comunicação com o mundo mais velha que o pensamento” (2018, p. 342). O corpo é carne do mundo. Dito de outro modo, o filósofo afirma que “Isso quer dizer que meu corpo é feito da mesma carne que o mundo (é um percebido), e que para mais dessa carne que meu corpo é participada pelo mundo, ele a reflete, ambos se imbricam mutuamente” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 227). Na medida em que o sujeito forma-se e transforma-se nas relações, a velhice não é parte isolada e estática, mas constitui-se no terreno comum com o outro. Assim, a experiência da velhice, constituída neste contínuo contato original do corpo com o mundo, gera possibilidades ao sujeito de perceber-se numa condição de inacabamento e num movimento compreensivo de si.

Sendo assim, na vivência artística apresenta-se um leque de significados infinitos, dos quais conferem ao sujeito, neste caso o artista, avançar em direção à experiência estética, superando aquilo que lhe é de natureza prevista. Deste modo, para Gadamer, a experiência estética não se considera “uma espécie de vivência ao lado de outras” (2015, p. 116), tão somente uma vivência de ordem cotidiana. A experiência estética segundo Hans-Georg Gadamer, na obra *Verdade e Método I*, é “representada pela forma de ser da própria vivência” (2015, p. 116). Nesta linha de reflexão, o significado de uma experiência estética é infinito porque não está diretamente determinado pelas experiências; mas, ao representar imediatamente o todo contido no processo da vida e acometido pela vivência, se deixa em aberto às infinitas possibilidades de compreensão em que se apresenta e se constitui o mundo. Nisso, encontram-se possibilidades de o artista sair e retornar ao referido da vida.

Considerando tais posicionamentos conceituais, orientamos nossa apreciação para o estabelecimento de conexões entre um olhar fenomenológico para os gestos dançados com as reflexões filosóficas sobre *corporeidade* e *experiência estética*. Tendo presente as compreensões constituídas junto aos filósofos Maurice Merleau-Ponty e Hans Georg Gadamer, nos propomos a

tecer alguns fios a partir de tais autores, e entrelaçá-los junto à nossa percepção acerca do espetáculo *Amanhã é outro dia* (2016)⁴, interpretado e coreografado por Angel Vianna⁵.

No contexto investigativo, a descrição das cenas seguirá a perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty a partir da sua herança husserliana. Como ponto de partida, no prefácio da obra *Fenomenologia da Percepção*, o filósofo nos apresenta uma concepção de fenomenologia que põe em questão uma filosofia transcendental e nos provoca a assumir “uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença alienável” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 1). Sendo assim, o referencial inicial se orientará pela fenomenologia merleau-pontyana como “a tentativa de uma descrição de nossa experiência tal como ela é” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 1). Trata-se de descrever aquilo que se mostra evidente e emerge de nossa percepção. Por isso, com Merleau-Ponty, reconhecemos a possibilidade de nos relacionar com o mundo a partir de nossa percepção, pois, na medida em que “ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles”, dispomos a nos relacionar com aquilo que se comunica ao nosso olhar investigativo (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 6).

Ao assumirmos nosso olhar atravessado por aquilo que nos afeta, e que de modo geral, nos sensibiliza, consideramos os conceitos de *corporeidade* e *experiência estética* para criar diálogos, especialmente, com a seleção de três gestos da obra coreográfica. De maneira intencional, selecionamos três cenas-gestos específicas do espetáculo *Amanhã é outro dia*. No que concerne às cenas-gestos, estas foram escolhidas para a descrição conforme os movimentos que se sobressaíram, e, se relacionaram com a nossa percepção. Portanto, não se trata de buscar saber o que a coreógrafa e/ou os intérpretes pretendem dizer, mas de nos colocarmos nessas relações de conexão entre filosofia e arte, de intencionalidade e passividade com a obra, a fim de tecer e criar outros fios de sentidos sobre a corporeidade e a experiência estética do artista na experiência da velhice.

No que diz respeito ao espetáculo *Amanhã é outro dia*, a coreógrafa e bailarina Angel Vianna foi responsável pela criação e performance solo da obra coreográfica. A apresentação solo traz para a cena a história dos 50 anos desde a chegada de Angel Vianna ao Rio de Janeiro, composta em três linhas: corpo, memória e cidade (Rio de Janeiro). Nesse processo de composição da obra, as aulas

⁴ A obra faz parte do projeto contemplado no Programa de Fomento à Cultura Carioca “Viva a Arte”. O projeto aconteceu entre maio e julho de 2016, no Espaço Sesc Copacabana, no Centro de Artes Maré e no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. Importante mencionar que a obra indicada não foi assistida presencialmente. Ela está disponível no formato de registro de vídeo, e encontra-se disponível para acesso na plataforma do YouTube, com o título “Amanhã é outro dia”, no canal Angel Vianna Dança. O espetáculo foi publicado em dezembro de 2020 na plataforma, e tem aproximadamente 52 minutos.

⁵ Angel Vianna (Maria Ângela Abras Vianna) nasceu em 1928 e, agora no dia 17 de junho completará 95 anos. É bailarina, professora, coreógrafa, pesquisadora e doutora em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

dos ensaios junto à professora e bailarina Cora Laszlo, bem como a dramaturgia e direção do ítalo-argentino Norberto Presta, traz para a cena a história dançada e interpretada pela própria Angel Viana aos seus 88 anos.

Ao considerarmos a trajetória artística da bailarina que estuda, investiga e cria com o corpo, sabemos que seu repertório nas artes inicia ainda na infância. “O primeiro contato com a arte se deu pela dança, especificamente pelo balé clássico” (RAMOS, 2007, p. 16). Além disso, a artista descobriu com as artes plásticas, especialmente com a escultura, maior aproximação com o corpo humano, sendo possível, aprender muito sobre aquilo que circunda a dança (RAMOS, 2007). Tendo presente tais experiências artísticas, podemos dizer que elas serão solos férteis para a formação dos seus gestos dançantes.

O espetáculo não se tratou de representar sua história através de uma estrutura coreográfica, mas, sim, de compor uma obra que pudesse dizer este corpo que traz consigo suas experiências, suas memórias e sua maneira de dançar, dançando. O diferencial de Angel neste espetáculo foi justamente possibilitar que as experiências vividas no mundo pudessem criar artisticamente um dizer de seu corpo. Nisso, a experiência da velhice compõe possibilidades para que esse dizer possa se realizar através do gesto dançado como obra de arte. De modo objetivo, essa obra tem a possibilidade de ganhar vida pelas experiências que desvelam o modo de ser de seu corpo.

Ao reconhecermos que, em nosso contexto social, a dança muitas vezes ainda é apresentada em contraponto à velhice, o cenário nos mostra a ausência de pessoas que se aventurem à essa vivência artística. Angel Vianna, ao expressar o afastamento de armadilhas discursivas, não deixa dúvidas de sua curiosidade de lançar-se a outras experiências. Tanto é que, em sua apresentação, ela não estava preocupada exclusivamente com necessidades técnicas que circundam o universo da dança, mas apoiava-se num olhar artístico que criava possibilidades de explorar modos de dançar seu corpo na época dos ensaios do espetáculo. Isso se evidencia, inclusive, pela necessidade de Angel Vianna utilizar cadeiras de rodas para se deslocar pelo espaço. Tal elemento torna-se não apenas uma condição da artista, mas um elemento assumido e, por isso, constituidor da obra. Talvez esta seja uma chave de leitura que nos ajudará em algumas possíveis aberturas. Angel não está aprisionada no saudosismo das memórias de seu corpo; ao invés disso, reconhece-o como *locus* a partir do qual as experiências com o mundo se fazem possíveis e, ao encontro disso, abre-se para as possibilidades de movimentos capazes de criar através das suas experiências outros modos de sentir, outras vivências, outras maneiras de viver com o mundo. Tal abertura pode ser reconhecida a partir das relações que traz nas suas vivências e as elabora como experiências. Isto é, constitui outras maneiras de

“reaprender a ver o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2018, p.19) para se relacionar de outro modo com o mundo que se transformou. Há, nesse sentido, outro modo de dançar que se realiza a partir das diversas experiências de um corpo e, de modo singular, pela própria experiência da velhice.

Nessa direção, propomos uma abordagem fenomenológica para ensaiar outras significações a partir de três cenas-gestos narradas ao longo do espetáculo. A descrição que nos auxiliará em tal proposta, seguirá orientação fenomenológica merleau-pontyana, especialmente pelo modo da descrição dos fenômenos, visando narrar sentidos que se constituem na intersecção de nossas experiências com as experiências reveladas pela obra. Isso porque “uma história narrada pode significar o mundo com tanta ‘profundidade’ quanto um tratado de filosofia” (MERLEAU-PONTY, 2018, p.19). Portanto, a descrição fenomenológica para este estudo tem a tarefa de relevar o mundo vivido das experiências a fim de dialogar com os conceitos e as teorias filosóficas.

Primeira cena-gesto: a pele e um olhar estrangeiro para o rosto

Passar batom numa pele marcada pelo tempo. Olhar-se no espelho da vida. Dois simples gestos do cotidiano que postos em cena nos convidam a falar de um corpo feminino. A artista tira um batom vermelho de uma bolsinha e, junto dele, traz para a cena um pequeno espelho. Antes de qualquer movimento, uma das mãos limpa o reflexo de sua imagem que aparece nebulosa. De maneira súbita, o objeto do espelho a interpela a olhar para seu rosto marcado e repara com atenção o que ali se mostra. Move-se com o espelho: aproxima-o e afasta-o de seus olhos. Ele vem com o intuito de olhar o batom que toca os lábios e já lhe faz reparar a face: há uma sensação de estranhamento que se mostra neste reflexo. Entra em cena uma confusão superficial: é o olhar que vê ou o rosto visto que se mostra outro? Talvez o que (a)parece, é um olhar preso por aquilo que vê do mundo. Transforma-se nessa atração. A pele é tocante-tocada pelo mundo, se expõe e se entrega superficialmente ao olhar estrangeiro que a toma por sua aparência. O gesto de tocar a pele passando batom é o modo de mostrar a aparência daquele corpo. O corpo se mostra como pele. Toca-se o corpo pela superfície, que se apresenta ao olhar sempre estrangeiro. O toque do batom se faz como um gesto que predispõe a entrega do corpo para qualquer olhar. Passar o batom, como um gesto cuidadoso de si, impele este corpo para se preparar para dançar a história de sua vida. Um simples gesto que abriga o início do espetáculo. Com concentração, pintar o desenho dos lábios institui, neste preparo, uma abertura das histórias que serão tocadas, contadas, dançadas. É o corpo e, em especial, a boca no movimento de abertura, que fala. Passar batom ao mesmo tempo em que se olha no espelho, dispõe-

se em cena como um gesto dançado do corpo para o corpo, isto é, de si para si e de si para alguém. Nesta proposta, a artista está visível e relaciona-se consigo e com o público.

Segunda cena-gesto: o chão e o emaranhado de tramas

Angel move-se com a cadeira de rodas. Mesmo que quase apagado pela ausência de luz, encontra um fio vermelho-sangue e dirige seu corpo até ele, permitindo-se, neste contato, guiar o seu gesto dançado. Toma para si o fio e o desliza entre os dedos, acompanhando-o com um olhar sereno que o toca e prolonga o deslocamento no espaço. Olhos e dedos realizam este movimento, que toma conta do gesto: um balancear que propõe ao corpo e ao fio a mesma sintonia. Os movimentos do fio tecem no espaço a emoção do gesto. Junto ao balanço, o fio é lançado em direção ao chão, compondo uma espécie de emaranhado de tramas. Ao mesmo tempo que o fio está imóvel no chão, dali ele é tomado pelo movimento sutil da artista, que o lança de volta para o piso escuro. Arremessa-se o fio, como algo que pede licença ao espaço para criar uma dança com ele. Cria-se no espaço que separa o fio do chão, movimentos que brincam. Os dedos e os fios criam gestos que, quando tocam o chão, nos remetem a outros solos: solo-história de Angel, que dança suas memórias; solo-arte do palco, que faz referência a sua trajetória de artista; solo-vida, que acolhe os fios de experiências que construímos ao longo de nossa existência. O chão escuro do linóleo preto é o destino do fio. O fio continua sendo lançado ao chão até a sua ponta final, que traz consigo as sapatilhas de ponta amarradas. No destino há o fio emaranhado e não se descobre o seu início ou o seu fim: o que se mostra são as sapatilhas.

Terceira cena-gesto: um casamento e uma morada dos pés

A postos na cadeira de madeira, toma para si suas sapatilhas. Suas mãos vestem-nas e brincam, imaginam, lembram, dançam até chegarem aos pés. Eles se encontram. O lugar de verdade das sapatilhas mora naqueles pés. Os pés já desenharam e foram desenhados por elas. Ambos se confundem nessa fusão: quem veste quem? São aqueles pés que vestem as memórias, histórias e as trajetórias de vida daquelas sapatilhas? Ou são aquelas sapatilhas que são abrigo daqueles pés que trazem os passos dados, os lugares percorridos e os caminhos descobertos? Há um silêncio que se mostra e dá voz ao casamento. Foram tantas experiências juntos, que ambos misturam-se um no outro. Um casamento que permite voltar no tempo e criar o som daquilo que estava esquecido: a ponta da sapatilha pisa o solo sagrado do palco e, neste outro encontro, nasce um gesto de reverência: os braços se abrem e o silêncio cessa. Entra uma marchinha de Carnaval, que canta uma única vez: “Amanhã

vai ser outro dia”⁶. Marchinha toca e, nisso, as mãos também tocam o rosto. Olhar nasce e mira os menores dedos das mãos. E, conforme o olhar aumenta sua contração, mais distância os dedos tocam. O gesto do olhar é tomado por uma entrega à sensibilidade. Os mindinhos voltam em direção ao rosto e escolhem tocar os olhos fechados. Há uma suavidade que fala de uma sensibilidade intensa desvelada no toque. Os dois dedos deslizam como se estivessem limpando uma ou duas lágrimas, e continuam o seu caminho. Até que todos os dedos descem, escorregando até o peito, e do peito até o ventre. Em seguida, as mãos voltam para tocar o rosto. Numa comunicação leve, os gestos das mãos perpassam o sentir do corpo. O apogeu está no retorno dos dois dedos aos olhos fechados. Por um instante, casam-se: os olhos com os dedos, os dedos com a pele, a pele com as memórias. A sensibilidade pede licença para permanecer no gesto. O gesto como uma tentativa de cessar as lágrimas não choradas, não ditas, guardadas. Neste encontro, prestes a findar a cena, a gravação da voz de Milton Nascimento canta: “Quero falar de uma coisa”⁷. As mãos retornam até os pés e retiram as sapatilhas. Elas ficam na cadeira, e os pés saem. Uma palavra não dita que ficou guardada no silêncio e uma partida que olha para si, e sabe que algo fica.

Vestígios de um olhar fenomenológico: o gesto dançado na experiência da velhice e a formação de si

Considerando nossa descrição da obra *Amanhã é outro dia*, Angel Vianna propõe um horizonte de sentidos para refletir sobre a formação na velhice, aproximando-se dos conceitos corporeidade e experiência estética. Seguimos por caminhos perceptivos, com vistas a explorar o gesto dançado na experiência artística da velhice apresentada por Vianna. Cabe dizer que não se trata de uma tentativa em afirmar se houve ou não uma experiência estética na experiência artística da bailarina. Ao invés disso, nos interessa destacar, em nossa descrição e percepção, os elementos que se manifestaram a partir das cenas-gestos, a fim de trazê-los para dialogar com os conceitos mencionados.

Para dar início à discussão, na primeira cena-gesto há uma relação da artista com seu próprio corpo. Passar batom, ao mesmo tempo que se olha no espelho, dispõe em cena um gesto dançado do

⁶ APESAR DE VOCÊ. Chico Buarque. Álbum: Chico Buarque, Lado B. Brasil: Polygram/ Philips, 1978. Formato (disco LP).

⁷ CORAÇÃO DE ESTUDANTE. Milton Nascimento e Wagner Tiso. Álbum: Milton Nascimento – Ao Vivo, Barclay, 1983. Formato (disco LP). Na canção *Coração de Estudante*, lançada em 1983, Milton Nascimento compõe em verso a voz da esperança frente aos desafios políticos que o povo brasileiro enfrentava, tornando-se uma espécie de hino da história política do Brasil. Além disso, em decorrência das repressões militares, o autor criou os versos da música inspirado no assassinato do estudante Edson de Lima assassinado por militares da ditadura 1968.

corpo para outro corpo, isto é, de si para si e/ou de si para alguém. Nesta proposta, a artista mostra-se visível-vidente para si (por sua imagem refletida no espelho) e ao público que a assiste. Merleau-Ponty nos dirá que “O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica. Por ele, meu exterior se completa, tudo o que tenho de mais secreto passa por esse *rosto*” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 26, grifo do autor). É através do reflexo de um espelho, por exemplo, que o rosto é capaz de ser visto, e reconhecido por si. Assim, o espelho entra em cena a partir de um gesto que convida o próprio sujeito-artista a olhar para esse rosto que se mostra.

Aquilo que num primeiro momento sugere um olhar para o espelho apenas como gesto particular, nos deixa vestígios para trazê-lo como possibilidade de conexão do artista: uma relação consigo que está em relação com quem assiste. O gesto dançado não está separado do espectador, ele ganha vida no experienciar do artista, que está diretamente conectado com quem o assiste. Digamos que o espectador contempla a dança não exclusivamente com os olhos, mas receba-a de “corpo inteiro” (GIL, 2013, p. 91). Da mesma maneira acontece para o artista: ele não está apenas dirigindo o olhar para si – através do seu reflexo no espelho – e para o espectador, mas seu corpo está entregue aos olhares estrangeiros, assim como seu gesto e sua corporeidade. Portanto, “Dizer que o corpo é vidente não é, curiosamente, se não dizer que é visível. [...] Mais exatamente: quando digo que meu corpo é vidente, há, na experiência que tenho disso, algo que funda e anuncia a vista que outrem possui ou que o espelho dá de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 246).

O espelho, como objeto que carrega uma simbologia para a cena e abre espaço para criar outra relação de espelhamento: enquanto o artista relaciona-se com outros corpos e tem sua imagem contemplada em cena, percebe seu corpo sendo de alguma maneira, não apenas reparado ou reparador, como também transformado por esta relação com o público que o assiste. Justamente porque, como afirma Merleau-Ponty, “O fantasma do espelho puxa para fora da minha carne, e ao mesmo tempo todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo” (2013, p. 27). Diferente de espaços reservados, a cena é revestida por olhares que circundam o fazer artístico. Com isso, o artista deixa de considerar sua presença solitária, de modo que seu corpo e seu fazer passam a compor-se na afeição dos olhares. Ainda, segundo Merleau-Ponty, “meu corpo pode comportar seguimentos tomados do corpo dos outros assim como minha substância passa para eles, o homem é espelho para o homem” (2013, p. 27). Desta maneira, o espelho, como objeto e no gesto dançado do espetáculo, apresenta uma proposta de conexão da qual a artista observa a imagem do seu rosto no

espelho, e este olhar é tomado por outros olhares, de quem a assiste e indiretamente a contagiam nesta relação vidente-visível.

Um corpo humano está aí quando entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se ascende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 21)

Significa dizer que gesto dançado interpela o artista para perceber-se em via de mão dupla: olhar para si, sentindo-se ser observado pelo espectador, e entrever o espectador, ao mesmo tempo em que o percebe lhe assistindo. Podemos dizer que, neste entremeio provocado pelo gesto, institui-se a intercorporeidade. A noção de intercorporeidade estabelece a relação dos outros corpos humanos, com os corpos-coisas, e a penetração dos sensíveis (NÓBREGA, 2016). É, portanto, a partir do gesto dançado que outros corpos podem sinalizar algo que artista e espectadores podem sentir diante de tal relação.

Ao encontro disso, a visão merleau-pontyana deixa claro que o corpo é desejoso de outros corpos além de si mesmo, tal como a nossa incessável busca por tudo aquilo que espelha nossa imagem. Somos perseguidos por olhares e atraídos para dirigir nossos olhares para outros corpos. Deste modo, assim como nosso corpo está no mundo e se faz a partir da relação com outros corpos, a obra de arte vive a partir desta interconexão. Ela não existe sem a presença do outro. Podemos dizer que, de maneira inesperada, a obra de arte cria condições para dialogar com aquilo que podemos descobrir sobre nós mesmos. “Isso quer dizer: ela anuncia algo que, de acordo com o modo como esse algo é dito, se mostra como uma descoberta, isto é, como o descobrimento de algo encoberto” (GADAMER, 2010, p. 7).

Assim, por nossa condição de inacabamento, perseguimos algo em busca daquilo que pode preencher nossa sensação de falta. Um impulso inquietador que nos coloca na condição de relação, pois não somos capazes de movimentar as mesmas forças sem a presença de outrem. É este o movimento que a obra de arte coloca em voga: o processo do jogo movimenta energias e acontece de maneira intermediária entre o jogo e os jogadores. “O jogo está entre aquele que joga e o que é jogado, numa posição de mediação” (CARBONARA, 2013, p. 44). É diante de tal relação que a obra de arte configura possibilidades de o artista visualizar a própria condição existencial através do jogo da arte.

O jogo da arte é muito mais um espelho que sempre emerge novamente através dos milênios diante de nós, um espelho no qual olhamos para nós mesmos – com frequência de maneira

por demais inesperada, com frequência de maneira por demais estranha – no qual olhamos como somos, como poderíamos ser, o que acontece conosco (GADAMER, 2010, p. 56).

Com base nisso, podemos dizer que a obra de arte tem o papel de espelhamento para o artista na velhice, como um movimento que nos coloca diante nós mesmos, de nossa falta, de nossos limites, daquilo que nos é desconhecido. Essa falta nos abre a outros sentidos até então não conhecidos. Flickinger vai nos dizer que a experiência artística revela o lugar privilegiado de manifestações deste novo sentido: “Livre das amarras da reflexão lógica, a experiência representa a base ontológica que ao mesmo tempo subjaz e provoca a reflexão”, diz, não sem afirmar que “a reflexão encontra seu impulso primordial na experiência da linguagem viva que é anterior ao impulso dominador da razão calculante” (FLICKINGER, 2010, p. XIV-XV). Tudo isso aponta para a obra de arte como possibilidade de dizer algo que possibilita reflexão ao artista velho, a partir da linguagem da dança. Assim, a experiência da obra de arte deixa em aberto ao artista o desvelamento dos sentidos ocultos e encarnados no seu próprio gesto dançado.

Inserido nesse contexto, podemos dizer que o espelho nos revela uma negatividade, um espaço aberto de afetação do outro. Conseqüentemente, essa predisposição a afetos nos faz buscar na obra de arte e no outro uma relação para com aquilo que nos falta. Tal negatividade intui a abertura do ser que se lança ao olhar dos outros. Todo corpo que está no mundo entrega-se, pelo olhar, ao encontro dos corpos a partir da intercorporeidade que se estabelece nesse laço invisível de conexão entre os sujeitos. Nesse sentido, podemos dizer que é por tal passividade que nosso corpo “também é feito da corporeidade dos outros corpos do mundo” (NÓBREGA, 2016, p. 83). Nessa relação formada pela intercorporeidade, que indiretamente nos diz “Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá”⁸, temos possibilidades de espelhamos e desvelarmos aquilo que não conseguimos aprender sozinhos. A ligação de quem somos, a partir daquilo que nos afeta, nos possibilita reconhecer o campo da sensibilidade, das expressões, das emoções, dos desejos e de toda a experiência sensível como constituintes do sujeito corporal.

Ao assumirmos o sentir do corpo, trazemos a relação da segunda cena-gesto com a estesiologia (a ciência dos sentidos) para discutir o gesto da dança na experiência da velhice. Na obra “Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar” a professora Terezinha Petrucia da Nóbrega desenvolve a relação da estesiologia segundo a filosofia merleau-pontyana. Na leitura de Nóbrega (2016), a estesiologia em Merleau-Ponty, é proposta como uma maneira de ser corpo que não se trata de uma

⁸ Verso da música “Caminhos do Coração” de Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior (nome artístico: Gonzaguinha). CAMINHOS DO CORAÇÃO. Gonzaguinha. Álbum: Caminhos do Coração. Brasil: EMI, 1982. Formato (vinil LP).

ideia, representação, percepção sem vínculos corporais. Para Caminha (2018), a estesiologia nos coloca na condição de relação contínua com o mundo e, além disso, nos abre outras maneiras de estabelecermos outros contatos. Desta forma, cada sujeito traz sua própria maneira de ser corpo a partir da experiência sensível e motora que o conecta ao mundo. A estesia, que se constitui no sentir mesmo, encontra um modo de compreender que não chega ao pensamento e que escapa ao intelectualismo. O corpo encontra no sentido outros modos de ser.

Podemos dizer que são os movimentos do fio vermelho-sangue, os quais expõem um gesto dançado, que dão origem ao sentir. Ao longo do espetáculo, Angel se expressa com o seguinte dizer: “Quando fiz o movimento veio o sentimento daquele movimento, e não o sentimento que pensei que fosse sentir” (DANÇA, 2020), em gravação de voz. E é nessa direção que o sentir está atado ao gesto: “O corpo que sente é inseparável daquilo que é sentido. Há um entrelaçamento ou um quiasma entre essas duas instâncias que faz com que um não seja sem o outro” (CAMINHA, 2018, p. 50).

No que tange sua finalidade, não há uma intenção que sirva para orientar a transmissão de um sentido com os gestos, muito menos que aponte os rumos específicos que o fio deve seguir e alcançar. Como já dito anteriormente, o “gesto dançado não exprime significação específica” (GIL, 2013, p. 83). Não há, portanto, um sentido a ser desvendado e procurado no gesto dançado do artista. Nessa linha, Merleau-Ponty irá afirmar que

O sentido daquilo que o artista vai dizer *não está* em parte alguma, nem nas coisas, que ainda não têm sentido, nem nele mesmo, em sua vida não formulada. Em vez da razão já constituída na qual se encerram os “homens cultos” ele invoca uma razão que abarcaria suas próprias origens (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 139, grifo do autor).

Com isso, o artista cria condições de dizer algo que não busca um fim determinado, mas que está em aberto, constitui-se na relação do gesto com o sentir; isto é, o “artista lança sua obra como um homem que lançou a primeira palavra, sem saber se ela será algo mais que um grito, se ela poderá destacar-se do fluxo da vida individual [...]” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 139). Uma vez que o artista está disposto a “dizer” sua obra de arte, ele não está interessado em definir significados para o espectador. Mas guarda no experienciar do gesto dançado o mistério de criar fluxos de sentidos. Na mesma medida, o gesto proposto com o fio vermelho, não exerce a função de representar e dar forma a alguma ideia; ele é circunscrito enquanto um dizer que faz emergir sensações, emoções e pensamentos.

Não obstante, o sentido do gesto dançado mostra-se a partir da corporeidade e pelas experiências que constituem a maneira de ser de cada corpo. A terceira cena-gesto, em que Angel

veste e dança com suas sapatilhas, deixa alguns vestígios para discutir tal aspecto. Vestir aquelas sapatilhas, remete a uma certa corporeidade que aqueles pés já viveram. Dançar com os pés conectados àquelas sapatilhas traz ao corpo suas experiências. Nesse caso, há no gesto de vestir e dançar uma vinculação que remete às experiências vividas daquele corpo. São tantas experiências do modo de ser do corpo na velhice, que ambos se misturam um no outro, tal como um casamento. Suas superfícies de contato são transformadas diante da relação e constituição que se estabelece entre ambos. Os pés modelaram-se no uso das sapatilhas, e estas cederam espaço e modelaram-se pelo desenho dos pés. Por tanto tempo de convivência, são nossas experiências que passam a dizer sobre o modo como agimos, sentimos, nos expressamos e nos relacionamos com o mundo. “Assim o corpo é posto *de pé* diante do mundo e o mundo de pé diante dele, e há entre ambos uma relação de abraço. E entre estes dois seres verticais não há fronteiras, mas superfície de contato” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 244, grifo do autor).

Nessa aproximação de superfícies, as peles de contato propõem um diálogo a partir do gesto dançado que nos abre para outros caminhos de sentido. Por diferentes maneiras, o gesto ganha vida no próprio movimento do sujeito corporal, que está circundado pela dimensão da própria experiência no mundo. De modo singular, a artista parece nos falar de suas experiências a partir de seu gesto circunscrito de sua corporeidade. Em vista disso, nos remetemos ao gesto dançado como expressão singular de cada corpo. Assim como as experiências são próprias e apresentam o jeito de ser de cada sujeito, o mesmo acontece com o gesto. Há infinitas possibilidades de um gesto ganhar vida para o artista, mas ele só se torna uma experiência estética quando, na intensidade da vivência artística, revela algum sentido. Para Merleau-Ponty, “Cada ‘sentido’ é um ‘mundo’, e, absolutamente incomunicável para os outros sentidos, e, no entanto, constrói *um algo* que pela sua estrutura, de imediato se abre para o mundo dos outros sentidos e com eles constitui um único ser” (2014, p. 204, grifo do autor).

Se, por um lado, o corpo todo está ligado àquelas experiências que o constituem, ele também reconhece que seu modo de ser não é como era antes. O corpo mostra que, na relação dos pés com as sapatilhas, não é o mesmo para dançar; há uma outra corporeidade que se manifesta. É por tal condição existencial que a experiência da velhice traz ao sujeito experimentado a consciência de sua limitação. O sujeito velho é interpelado a sentir no gesto dançado uma nova experiência. Não está diante da mesma maneira de dançar, por isso, ele é convidado, como nos diz Gadamer, através da experiência, a “reconhecer o que é real” (2015, p. 467). Portanto, a experiência do gesto dançado constitui-se para ele numa experiência que o remete para um certo limite daquilo que seu corpo era

capaz de fazer. É pelos limites da condição humana que a experiência da velhice proporciona ao artista a experiência da própria finitude. Neste sentido, mesmo o sujeito tendo reconhecido sua finitude, a experiência do gesto dançado constitui-se numa abertura para novas experiências.

Logo, o gesto da dança que desvela sentidos também produz verdade. Isso porque o gesto traz consigo o dizer das experiências que constituem não apenas a corporeidade do artista, como também o coloca no plano do aberto para a experiência estética. Assim, o artista é conduzido ao plano do acontecimento intersubjetivo e interpelado a vivenciar outros sentidos através do gesto da dança.

Na medida em que o gesto de corporeidade e experiência compõe-se em dança como movimento em direção a possíveis significações, ele deixa de ser uma ação particular do artista para se lançar ao fluxo das relações e compreensões. Há outros sentidos que emergem na relação artista/espectador. É de tal modo, que este encontro do gesto dançado como obra de arte cria possibilidades para uma experiência estética ao artista. “Isso mostra-se na experiência estética, que é sempre transformadora daquele que a faz e o coloca a cada vez em relação com o mundo de um modo diferente e original” (CARBONARA, 2013, p. 14). Com isso, reconhecemos a centralidade da experiência estética na formação do artista que vive a experiência da velhice.

Com esse direcionamento, podemos perceber que na vivência artística do gesto constitui, a partir da experiência estética, uma formação a partir da autocompreensão. Com a possibilidade da experiência estética do gesto, o artista é convidado a (trans)formar-se perante o desconhecido, pois

a experiência estética é uma forma de autocompreender-se. Mas toda autocompreensão se realiza ao compreender algo distinto e inclui a unidade e a mesmidade desse outro. Uma vez que encontramos no mundo a obra de arte e em cada obra de arte individual um mundo, esta não continua sendo um universo estranho onde, por encantamento, estamos à mercê do tempo e do mundo. Nela, ao contrário, aprendemos a nos compreender (GADAMER, 2015, p. 149).

Nisso, há a relação direta que a arte cria com a vida e a vida é capaz de alcançar com a arte. Merleau-Ponty corrobora com essa perspectiva, ao afirmar a partir do processo criativo de Cézanne, que vida e obra “se comunicam” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 141). Em outras palavras também concordamos com Valéry quando ele diz que “a dança é uma arte derivada da própria vida, uma vez que não é apenas ação do corpo humano enquanto um conjunto, mas ação transposta em um mundo [...]” (2011, p. 3). Essa relação nos permite reconhecer que o gesto da dança está intimamente implicado ao sujeito no que se refere à sua existência e às suas experiências. Portanto, o gesto nasce no mundo a partir do mundo vivido pelo artista.

Andanças finais

Considerando a discussão teórica apresentada, é possível concluir que o fenômeno da velhice implica ao sujeito o acolhimento da experiência da velhice buscando outras formas de compreendê-la na própria existência humana. Nesse caminho, a abertura às mais distintas experiências indica chances de modificar os discursos estigmatizado sobre a velhice. Talvez assim, a velhice, vista a partir da perspectiva da experiência hermenêutica, possa encontrar modos de expressar e criar outros sentidos para a existência. Essa concepção nos orienta a pensar o que pode ser elaborado pelo sujeito a partir da experiência da velhice. Trata-se de existência como devir. Não um devir concebido apenas para a vida em sua jovialidade, mas abertura que se estende ao longo de toda a vida.

Nesse horizonte, a experiência artística do gesto da dança, cria possibilidades que interpelam o artista a uma experiência estética. Ao que tudo indica, podemos dizer que a experiência estética possibilita ao artista compreender-se como experiência de sua formação. Isso porque a experiência estética “alarga nosso horizonte interpretativo e nossa autocompreensão, pelo que nos interpela” (HERMANN, 2010, p.50). Nesse contexto há de se reconhecer o conceito de formação (*Bildung*) transformado pela experiência hermenêutica de Gadamer: enquanto que para a modernidade a formação assume previamente um *telos* a ser perseguido, para a hermenêutica filosófica essa pretensão finalista dá lugar a uma abertura a sentidos que se produzirão a partir das elaborações das experiências. Gadamer permite conceber a *Bildung* a partir do processo de transformação de si, a qual não produz uma finalidade técnica, mas acontece a partir uma postura aberta do sujeito. Nadja Hermann vincula de forma mais explícita o conceito de formação (*Bildung*) a partir da concepção gadameriana de experiência hermenêutica: “A transformação do conceito de *Bildung* pela experiência hermenêutica o transpõe para a finitude e traz, junto ao seu momento de liberdade a vulnerabilidade do processo de formação, para o qual não temos garantias [...]” (HERMANN, 2010, p. 119). Tão logo, a concepção gadameriana de formação nos oferece outros caminhos para pensarmos o gesto dançado como uma experiência autêntica, sem determinações de sentidos. Aliás, uma concepção de formação que propõe ao artista na experiência da velhice uma postura aberta a outras experiências, a fim de compreender a si na existência e na relação com o mundo.

Sendo assim, Gadamer propõe que “educar é educar-se” (2000, p. 92). Para o filósofo, não se trata de um individualismo, mas de um convite para que nas relações intersubjetivas, em especial, a partir do diálogo, possa se dar uma forma de autoeducação. Assim, a partir do caráter lúdico e dialógico que constituem o jogo, a obra de arte é capaz de provocar um diálogo. Isto implica dizer que a obra de arte não configura apenas uma possibilidade de formação para o espectador, mas atravessa e provoca sentidos àquele que a experencia. “Uma vez que encontramos no mundo a obra

de arte e em cada obra de arte individual um mundo, esta não continua sendo um universo estranho onde, por encantamento, estamos à mercê do tempo e do mundo. Nela, ao contrário, aprendemos a nos compreender (GADAMER, 2015, p. 149).

Portanto, a obra de arte provoca uma abertura incessante à alteridade e tudo que lhe pressupõe exposição ao risco. Nesse ponto, há no gesto da dança infinitas maneiras de viver o desconhecido e experienciar diferentes desdobramentos de sentidos. Como descreve Gil: “Se o gesto dançado expõe um movimento aquém de si próprio, quer dizer, que não extrai o seu sentido de um signo previamente codificado, diremos que é pura ostentação de um movimento em direção a significações [...]” (2013, p. 84). Podemos nos remeter ao gesto da dança como este movimento dialético: parte daquele que o experencia, com sua própria ação posta em relação, em direção a quem está diante dele, em aberto. Em outras palavras, o fluxo do gesto ganha outros contornos, intensidades, qualidades e sentidos no terreno comum e dialógico do artista com o espectador.

Referências

CARBONARA, Vanderlei. **Educação, ética e diálogo desde Levinas e Gadamer**. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2013.

CAMINHA, Iraquitã de Oliveira. A estesiologia da carne e suas consequências filosóficas. In: **Estesia: corpo, fenomenologia e movimento**. Terezinha Petrucia da Nóbrega (org.). São Paulo: LiberArs, 2018.

DANÇA, Angel Vianna. **Amanhã é outro dia**. YouTube, 13 de dezembro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PQS-nvAlmhI>>. Acesso em: 03 de maio de 2023.

ESTEVES, Dayane Barros; FERNANDEZ, Juan Carlos Aneiros. Velhice, corpo e saúde. **Revista Kairós-Gerontologia**, 20(4), 383-40. São Paulo, 2017.

FLICKINGER, Hans-Georg. **A caminho de uma pedagogia hermenêutica**. Campinas: Autores Associados, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da Obra de Arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. **La educación es educar-se**. Trad. Francesc Pereña Blasi. Barcelona: Paidós, 2000.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

HERMANN, Nadja Mara Amilibia. **Autocriação e horizonte comum**: ensaios sobre educação ético-estética. Ijuí: Unijuí, 2010.

MERLEAU-PONTY. Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 5. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MERLEAU-PONTY. Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Amando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MERLEAU-PONTY. Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 187 p.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Corporeidades**: inspirações Merleau-Pontianas. Natal: IFRN, 2016.

RAMOS, Enemar. **Angel Vianna**: A pedagogia do corpo. São Paulo: Summus, 2007.

VALÉRY, Paul. A Filosofia da Dança. **O Percevejo Online**. Tradução de Charles Feitosa [S. l.], v. 3, n. 2, 2011. DOI: 10.9789/2176-7017.2011.v3i2.%p. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1915> . Acesso em: 10 out. 2021.