

O corpo, o gesto da dança e a formação na experiência da velhice: um horizonte de sentidos

Amanda Khalil Suleiman Zucco*
Vanderlei Carbonara**

Resumo

Constitui-se a velhice na medida em que a vida acontece, ou seja, ao longo das experiências do sujeito. Logo, é a partir das diferentes experiências que se torna possível buscar outros modos de dizer e compreender a existência. Nessa direção, o corpo e o gesto dançado artisticamente indicam possibilidades para encarnação de outros sentidos. Assim, esta pesquisa propõe em sua temática o gesto dançado artisticamente como experiência estética na formação do sujeito velho. A partir de uma perspectiva teórica-filosófica, este estudo propõe discutir o corpo e o gesto da dança como obra de arte para pensar uma possível experiência estética na formação da velhice. Para isso, serão abordadas as concepções de *corporeidade* a partir de Maurice Merleau-Ponty e *experiência estética* vinculado aos estudos de Hans-Georg Gadamer. O texto parte de algumas problematizações que afastam a imagem da velhice e põem a figura estereotipada da dançarina como referência da cena artística.

Palavras-chave: Gesto da dança; Velhice; Formação; Experiência estética; Corporeidade.

* Doutoranda em Educação da Universidade de Caxias do Sul, na linha de pesquisa História e Filosofia da Educação como bolsista PROSUC/CAPES. Mestra em Educação (PPGEdu/UCS) com bolsa PROSUC/CAPES (2020-2021). Graduada no curso de Tecnologia em Dança (2016) e licenciada em Educação Física (2018) ambas pela Universidade de Caxias do Sul. Membro do Grupo de Pesquisa CNPq - Educação, Filosofia e Multiplicidade na Contemporaneidade/UCS. Pesquisadora-colaboradora do projeto de pesquisa: Ética, linguagem, estética e educação: percurso de revisão filosófica do conceito de formação na contemporaneidade/UCS. Possui experiência no ensino de dança atuando como professora na extensão da Universidade de Caxias do Sul com o Programa UCS Sênior - Educação e Longevidade. E-mail: amandaszucco@gmail.com

** Possui doutorado em Educação (2013) e mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2003), licenciado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia Nossa Senhora da Imaculada Conceição (1994). É professor Adjunto II da Universidade de Caxias do Sul, vinculado à Área de Humanidades, atuando nos Programas de Pós-Graduação em Educação e em Filosofia, no Curso de Filosofia (Licenciatura e Bacharelado) e outros cursos de graduação, especialmente Psicologia, Serviços Social e licenciaturas. Tem experiência na área de Filosofia, atuando principalmente nos seguintes temas: filosofia da educação, ética, filosofia contemporânea e ensino de filosofia. Filiado à Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPEd), Grupo de Trabalho Filosofia da Educação. Membro da diretoria da Sociedade Brasileira de Filosofia da Educação (Sofie). Líder do Grupo de pesquisa sobre educação, filosofia e multiplicidade na contemporaneidade. Coordenador adjunto do Comitê de Ética em Pesquisas com seres humanos da Universidade de Caxias do Sul (CEP/UCS). E-mail: vanderlei.carbonara@ucs.br

Data de submissão: out. 2022 – Data de aceite: dez. 2022

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v18i3.13963>

Introdução

Em princípio, este estudo reconhece como pressuposto o afastamento que a imagem estereotipada da dançarina¹ incorre sob a presença da velhice em cena. Isso porque, se nos referirmos à dança no contexto artístico, provavelmente não será a imagem de um corpo velho que nossa imaginação visualizará no palco. Ao invés disso, podemos perceber que a representação da dança corresponde a um corpo belo, jovem e apto para realizar determinados movimentos. De certo modo, as imagens da dança indicam um ideal de corpo jovem idôneo, o qual é reconhecido por seu estado de ânimo, força e suas capacidades técnicas e estéticas. Ora, se o contexto artístico da dança exhibe a imagem estereotipada da dançarina, é evidente que o sujeito velho não corresponde ao modelo apto para envolver-se nessa vivência artística.

Podemos dizer que o estereótipo da dançarina estabelecerá qual é o corpo idealizado para a cena da arte. Nesse sentido, há grandes chances de remetermos a um corpo jovem como referência. Bardet (2014) explicita que os usos da imagem da dança na filosofia, estão diretamente relacionados com a imagem da dançarina, o que expressa a complexa relação com o corpo, ou seja, ela

[...] se constitui apenas como referência para a filosofia enquanto a leve, a musa, a abstrata, aquela que, mesmo passando pelo corpo, se extrai dele, abstraindo-se, por sua leveza, do peso, em uma articulação entre corpo movente, pensamento, peso e metáfora (BARDET, 2014, p. 24).

Assim, o que é evidenciado nessa conexão entre dança e corpo, constitui-se numa imagem da dança estruturada a partir de um modelo de corpo feminino, compatível com o corpo jovem idealizado.

Desse modo, percebe-se que o sujeito velho é omitido da cena artística justamente porque o imaginário social ainda baseia-se exclusivamente em concepções depreciativas de envelhecimento. Um exemplo disso, está na quarta edição do Tratado de Geriatria e Gerontologia, onde Camarano e Kanso (2016) definem que o processo de envelhecimento se constitui na população a partir da idade avançada provocando fragilidades físicas, cognitivas e mentais; aumento de doenças crônicas e degenerativas; desaparecimento de papéis sociais devido a saída da atividade econômica; surgimento de novos papéis, de rugas e cabelos brancos; perda de companheiros, parentes e amigos; e proximidade da morte etc. Ao ressaltarmos as marcas negativas do processo de envelhecimento, logo, a imagem da velhice é, por sua vez, carregada de preconceitos que a tornam estigmatizada social e culturalmente. Pois, além de evidenciar o final da vida e estar associada exclusivamente ao

declínio biológico do corpo com aparição natural de doenças, a velhice é sinônimo de um corpo não jovem, por isso, visto como feio, deplorável e incapaz.

Oposto a isso, Castro, Monteiro e Santos (2018) expõem que, a credibilidade do corpo irá ditar quem está apto a dançar, isto é, serão os corpos dos profissionais da dança, ditos como jovens, retílineos e virtuosos, que serão reconhecidos no universo artístico. Tal condição, torna perceptível as condições de ausência de corpos velhos na cena artística. De certa maneira, percebemos o corpo jovem como figura essencializada da dança correspondente ao imaginário social que afasta o sujeito velho e o torna incapacitado, e, portanto, ilegítimo, para vivenciar a experiência artística. Essa figura da dança no contexto artístico – que embora venha se modificando e multiplicando-se nas pluralidades de corpos ao longo de diferentes contextos culturais – leva-nos a questionar nossa compreensão sobre arte.

Ao longo da história de nossa sociedade, há diversas interpretações sobre o que pode ser definido e caracterizado como arte. Em *A hermenêutica da obra de arte*, mais precisamente no segundo capítulo, “Arte e Imitação”, Hans-Georg Gadamer (2010) problematiza a concepção de arte questionando a essência da obra de arte e relacionando-a à experiência. Para isso, o autor utiliza-se da pintura moderna como exemplo para

distanciá-la do exercício de experimento, semelhante à abordagem da ciência natural, pois “[...] o experimento é aqui, juntamente com seu êxito, por assim dizer, autossuficiente. Ele mesmo é aquilo que vem à tona” (GADAMER, 2010, p. 10). Ou seja, não se trata de procurar desvendar e experimentar a obra de modo fiel ao que ela tem para dizer. Ao invés disso, assume-se a impossibilidade de o espectador acessar a proposta original da obra criada pelo artista. Diante desse contexto, o filósofo ainda sugere “não levar tão a sério a autointerpretação do artista” (2010, p. 12). Tal afirmação coloca em dúvida o fundamento da consciência que persegue a tentativa de desvendar o que o artista quis dizer na obra de arte, isto é, coloca por terra a prerrogativa do espectador descobrir a intenção do autor da obra. Ao invés de tratar a arte pela matriz da consciência, Gadamer irá investigar e interrogar, na tradição do pensamento filosófico, a obra de arte como uma tarefa da hermenêutica filosófica². Neste sentido, interessa-nos seguir o caráter intersubjetivo da experiência da arte proposto pelo filósofo.

Cabe mencionar que, embora em Gadamer a *experiência estética* aconteça e ganhe sentido no espectador, neste artigo, buscamos abordá-la como dimensão do artista, no caso, a experiência estética do sujeito velho que dança artisticamente. Em busca disso, redirecionamos

o conceito da *experiência estética* para o artista com vistas a analisar a possibilidade de que o sujeito velho vivencie artisticamente a experiência estética a partir do gesto da dança.

Assim, o sujeito velho é compreendido neste trabalho a partir do desdobramento da concepção merleau-pontyana de corpo. Para Merleau-Ponty (1999), o corpo não é um objeto, bem como, a consciência que temos dele não se trata de um pensamento com uma ideia clara. O autor explica que

[...] sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269).

Compreende-se o envelhecimento humano como um processo da vida humana, que acompanha o sujeito desde o seu nascimento. Nisso, reconhecemos o envelhecimento como um processo multidimensional, do qual compreende-se que

Viver e envelhecer envolve a pessoa como um todo. O ser humano, por exemplo, não pode ser pensado fora da sua condição biológica e, de forma igual, não há como abstrair o homem da sua condição social. Fora do corpo e da comunidade humana, o homem não existe (DOLL; OLIVEIRA; SÁ; HERÉDIA, 2016, p. 107).

Desta maneira, compreende-se que o sujeito velho é formado através das experiências que viveu no mundo, situando-se e reconhecendo-se no sistema aberto das relações que o constituem.

Nesse caminho, a vivência artística da dança é capaz de provocar outras experiências ao sujeito velho. Em linhas gerais, a dança apresenta-se como chance para uma experiência artística que distancia-se daquilo que propõe qualquer tentativa de representação. Ela esconde e deixa vir algo em cada diferente aparição, e mais: ela acolhe sua manifestação sem igual num processo de devir. Isso porque a experiência artística da dança hospeda a possibilidade de dar voz e criar outros modos de dizer e viver a existência humana. Por isso, entendemos a partir de Gadamer, que a obra de arte não se trata de um instrumento que tem em vista exclusivamente um fim estabelecido, mas remete-nos ao seu acontecimento. Justificamos: para Gadamer, a obra de arte não se refere ao produto cujo conteúdo seja determinado e passível de ser representado. Ela não é algo que está a ponto de ser repetido. Antes, poderíamos dizer que ela teve sua aparição única. Aliás, a dança como obra de arte será definida, a partir da concepção gadameriana, como construto. Tal prerrogativa pode ser explicada quando o autor destaca que: “[...] textos, composições e criações em dança enquanto tais, são com certeza obras de arte (GADAMER, 2010, p. 52). Logo a obra referida como construto, nos dispõe a tratá-la como apresentação “em sua própria aparência e manifestação” (GADAMER, 2010, p.52).

Diante disso, esta pesquisa propõe em sua temática o gesto dançado artisticamente como experiência estética na formação do sujeito velho. Assim, a fim de auxiliar-nos no percurso teórico-filosófico, este estudo busca discutir o *corpo* e o *gesto da dança* como obra de arte para pensar uma possível experiência estética na formação da velhice. Para tanto, serão abordadas com maior foco as concepções de *corporeidade* a partir de Maurice Merleau-Ponty e *experiência estética* vinculada aos estudos de Hans-Georg Gadamer.

O corpo e o gesto da dança como obra de arte na velhice

Tendo presente a construção filosófica de Merleau-Ponty sobre corpo próprio, isto é, o corpo perceptivo, o autor direciona seu aprofundamento na compreensão fenomenológica e ontológica de uma filosofia da carne.

Esse aspecto da ontologia de Merleau-Ponty necessita, segundo o próprio filósofo, de uma estesiologia, ou seja, do estudo do corpo e de sua sensibilidade, de suas sensações, sentimentos, desejos, simbolismos (NÓBREGA, 2018, p. 12).

Nesse contexto, interessa-nos tomar de empréstimo a compreensão construída pelo filósofo sobre a noção de corporeidade. A corporeidade vem a contribuir com este estudo na medida em que, no

decorrer das obras *Fenomenologia da Percepção* e *O Visível e o Invisível*, o autor apresenta sua concepção de corpo próprio, corpo fenomenológico, num horizonte que vai além das lentes do empirismo e do intelectualismo, que supera a dualidade corpo e mente e sua concepção de objetivável, isto é, propõe uma estesiologia³ do corpo direcionando-se para uma ontologia da carne⁴. Assim, a noção de corporeidade em Merleau-Ponty, é desenvolvida com a tentativa de suprimir a divisão corpo-mente, a fim de propor uma unidade do corpo.

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203).

Nesta linha, o corpo para Merleau-Ponty não é compreendido somente como uma dimensão da natureza (em nós), e sim, principalmente, como uma construção cultural e, portanto, simbólica, para a qual a corporeidade emerge como sua expressão de existência no mundo (NÓBREGA, 2016, p. 8). Ou seja, o corpo é a percepção do homem no mundo que possibilita sua formação e expressão da corporeidade na relação com outros corpos.

A partir dessa constatação, a corporeidade direcionará outra possibilidade de interpelação às questões sobre o corpo.

Ao encontro de uma nova visão, essa concepção irá propor uma compreensão do corpo que transcende o entendimento dicotômico ainda predominante em nossa cultura ocidental, considerando que somos, ao mesmo tempo, cultura e natureza, corpo e espírito, razão e emoção, numa simbiose que não pode ser desfeita (PORPINO, 2018). Assim, o movimento compreensivo acerca da corporeidade indica que esta se dá anteriormente ao pensamento, isto é, constrói-se na comunicação sensível com o mundo. Posto isso, persegue-se a possibilidade de que a corporeidade seja constituída na relação com o mundo pelo corpo paradoxal, ou seja, o corpo é simultaneamente vidente e visível, onde há recíproca inserção e entrelaçamento no mundo. Assim, o corpo vidente está circundado pelo visível, tecendo relações diante de um terreno de contato e comunicação que possibilita ser constitutivo para a corporeidade.

Nessa mesma linha argumentativa, entendemos que o gesto dançado também pode ser aqui pensado por sua constituição a partir da corporeidade. Sabemos que o sujeito é constituído por suas experiências no mundo. O corpo é carne do mundo.

Isso quer dizer que meu corpo é feito da mesma carne que o mundo (é um percebido), e que para mais essa carne de meu corpo é participada pelo mundo, ele a *reflete*, ambos se imbricam mutuamente [...] (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 227, grifo do autor).

No que diz respeito à experiência da velhice, entendemos que ela está além dos aspectos físicos, biológicos, psicológicos, porque constitui-se na inter-relação do sujeito com o mundo e segue criando outras ligações de afeto, movimentando-se a partir de suas experiências em direção a novas experiências no mundo. São tais experiências que se tornaram primordial para se estabelecer a corporeidade com o modo de ser do sujeito. Quer dizer, a corporeidade como modo de ser a partir das experiências, move o sujeito velho em direção a outros sentidos a partir do gesto da dança.

Diante dessa perspectiva, destacamos que o corpo não é reconhecido apenas por sua condição física, mas assume centralidade na formação da velhice. Ele não é apenas um mero invólucro do espírito, mas está ligado ao mundo pelos modos como ele se relaciona, e que consequentemente, o constitui, isto é, por sua corporeidade. Desta maneira, o corpo velho não pode ser considerado um objeto para a existência, mas um sujeito pulsante de vida e criação de si. Isto é, aquilo que em Merleau-Ponty será referido por: “corpo como obra de arte”. Tal pensamento que faz referência à pintura, nos permite compor relações que referem o sujeito velho como uma experiência artística de si. Podemos dizer, a partir do filósofo, que o corpo ganha centralidade na própria formação, de modo que oferece-se ao mundo. Portanto, será a partir do corpo que o

sujeito velho irá experienciar o gesto da dança movimentando outras energias e significações para si, em sua existência. Nesse enredo, o sujeito é um artista de si. “Criando a obra de arte, o artista cria a si mesmo” (PORPINO, 2018, p. 68). Assim, ao invés da velhice ser taxada como um corpo que vive as memórias do passado e por isso é incapaz de inaugurar outros sentidos para a existência, compreendesse-a através de sua própria pele: traz os anos de uma existência repleta de experiências, manifesta suas instancias e andanças no modo de ser do corpo e assume sua finitude como modo de vida conectada à sua constante formação.

O corpo como obra de arte em Merleau-Ponty, se põe à disposição para a encarnação do gesto da dança. Em razão de viver a experiência artística mobilizada pelo gesto da dança, o sujeito velho explora-se no próprio acontecimento de uma experiência artística. Isso quer dizer que o modo de ser da dança na velhice, cede lugar para a força sensível do gesto. O gesto da dança como outro modo de dizer, criar, pensar, sentir, ordenar, articular, elaborar, experienciar possibilita transformar e inscrever sentidos ao sujeito na velhice.

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 (GIL, 2013, p. 79).

Por essa razão o corpo é o templo artístico que cria condições para movimentar e produzir o fluxo de energias que fomentará outras forças, símbolos, leituras, etc.

O corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos (GIL, 2013, p. 48).

Portanto, diante dessa abertura do corpo, vem à tona diferentes maneiras de pensar, criar e inspirar outros modos de dançar, e, assim, constituir possibilidades de o gesto dançado fomentar experiências sensíveis para o sujeito velho.

Em cena, podemos dizer que a obra coreográfica transborda, vem ao mundo fazendo-se arte, pois no acontecimento permite deixar viver a poética⁵. Significa dizer que a experiência do gesto dançado ganha vida no espetáculo tornando-se obra de arte. Assim, a obra de arte tem alcance inimaginável, isto é, com o fazer do bailarino⁶ e o fluxo de energia produzido a partir do movimento intenso do gesto, ela instaura seu modo de ser imprevisível. Nesse sentido, Gadamer vai nos dizer que

Justamente onde se fala de arte e de criação artística em sentido eminente, o decisivo não é a realização de algo feito mas o fato de aquilo que é feito possuir uma peculiaridade particular (GADAMER, 2010, p. 51-52).

Por este motivo, não se trata de apresentar através da dança gestos e movimentos que indiquem ou busquem

expressar significados. O fazer artístico da dança permite dirigir energias para que, a partir dos gestos, estes sentidos ganhem vida, posto que “o gesto tende a encarnar o sentido” (GIL, 2013, p. 73). O gesto dançado como obra de arte não solicita que o bailarino possa expressar os significados e desejos, ou tente expressar simbologias (a não ser que tenha sido pensado para isso), mas, sim, o convida para que a partir dos movimentos seja possível fazer emergir o fluxo dos sentidos. Assim, a obra de arte solicita ao artista abertura para o indeterminado, que lhe é interpelado pelo próprio agir da dança.

Há, portanto, uma dimensão imprevisível no experienciar do gesto dançado que emerge no bailarino somente na vivência do espetáculo. Tal vivência lança a possibilidade de uma experiência estética que, por sua vez, cria condições de inaugurar outros sentidos pelo viés da sensibilidade. Para agir neste momento, o sujeito que está em cena sabe da impossibilidade de parar o movimento, retomar ou repetir o fazer do gesto. Na mesma medida, ele reconhece o caráter excepcional que envolve o espetáculo e emerge no gesto dançado. Isso porque “A dança sempre envolve certa dose de acaso” (COSTAS, 2011, p. 3).

Assim, todo artista percebe o caráter de aventura que envolve uma experiência artística. A aventura inaugura outro curso capaz de permitir “que se sinta a

vida no todo, na extensão e na sua força”, rompendo assim, com a ordem corriqueira que a vida apresenta, pois a vivência tomada pelo que há de aventura, “ousa partir rumo ao que é incerto”, acentuando a quebra daquilo que é esperado e, ao mesmo tempo, exigindo que possamos vencer algo desconhecido da qual nos possibilita sairmos “enriquecidos e amadurecidos” (GADAMER, 2015, p. 116).

Diante de tal conjuntura, na qual a vivência interpela o artista, há uma ênfase ao “caráter de exceção” (*Ausnahmecharakter*) da aventura. O artista percebe que seu corpo e seu fazer estão envolvidos por uma rede de forças construídas de modo intersubjetivo na relação produzida pela vivência artística. Consequentemente, diante de uma vivência, há no campo da imprevisibilidade uma dimensão que só desvela-se no próprio acontecimento da obra de arte.

Acometido por esta vivência excêntrica, própria do acontecimento artístico, o bailarino é imediatamente afetado. Logo, “O bailarino sente-se dançar” (GIL, 2013, p. 48). O corpo é interpelado a viver a experiência do gesto neste fluxo desconhecido estabelecido com o modo de ser da obra de arte. Não mais resguardado no espaço fechado dos ensaios, seu gesto dançante é afetado pelo todo do espetáculo. Em especial, os olhares de contemplação constituem a energia que o fazem dançar de outro modo. De alguma maneira, percebe-se de modo diferente

ao habitual, por isso, seu fazer também afeta-se. “Trata-se de coisa diferente de um reenvio em espelho, porque a imagem nunca se constrói em si própria” (GIL, 2013, p. 48-49). Portanto, o corpo como templo artístico do gesto da dança é afetado pelo encontro que estabelece com outros corpos e seus olhares desconhecidos de contemplação

Esse encontro se instaura porque o espetáculo faz desaparecer ao bailarino a *quarta parede*⁷. Gadamer dirá que “é precisamente essa quarta parede do espectador que fecha o mundo do jogo com a obra de arte” (2015, p. 162). Na relação com o outro, a abertura da *quarta parede* é o que dá sentido ao espetáculo. Conforme Carbonara, o palco tem seu modo de ser no espetáculo, pois

[...] possibilita que o espetáculo exista porque sua quarta parede é abertura ao espectador e a razão de ser do espetáculo não é o artista que representa, mas o próprio espetáculo – assim como o jogo – que ganha existência na presença do espectador (2013, p. 71).

É a partir da queda da *quarta parede*, que se inaugura tanto no espectador, como no sujeito dançante, a chance de emergir novos sentidos. Logo, com a queda da quarta parede se confere a possibilidade de emergir uma experiência estética tanto para o espectador como para o artista.

A obra de arte solicita para o artista, que seu gesto vá além da apresentação do produto final dos ensaios⁸. Isto é, a

obra de arte não se constitui unicamente como um modo de fazer do gesto ensaiado e exposto em cena, pois ela não se trata da soma dos ensaios. Ela constitui-se intersubjetivamente no acontecimento do espetáculo, isto é, no encontro entre artista e espectador.

Logo, o gesto dançado como experiência artística tem seu modo de ser no jogo da obra de arte. Para Gadamer, o modo de ser do jogo solicita que os jogadores entreguem-se e permitam-se transformar no próprio movimento de vaivém. Carbonara (2013) afirma que, assim como a obra de arte, o jogo não se traduz num objeto que se presta a um espectador ou participe para ser analisado. E conclui:

[...] é por isso que não se trata de analisar o jogo, como quem o vê de fora, mas a relação possível com o jogo é a de jogador, a de estar no jogo jogando-o (CARBONARA, 2013, p. 72).

Desse modo, esquiva-se de um olhar que remeta ao corpo artista na velhice sob juízo, pois o jogo não se estabelece na ordem da consciência dos jogadores, mas, sim, a partir das relações que se estabelecem com o jogo. Isso significa que, ao invés do julgamento, solicita-se tanto ao artista como ao espectador, sua entrega para o próprio movimento do jogo. Para a sua finalidade é preciso que o jogador tenha uma atitude de abertura para o inesperado, para aquilo que não pode ser previamente determinado, mas entregue ao fluxo do jogo. Portanto, o

gesto dançado dos corpos velhos não emerge um sentido dado, mas constitui-se intersubjetivamente na relação estabelecida com o jogo. O gesto dançado enquanto experiência artística do sujeito velho, tem sua verdade no jogo, ou seja, na obra de arte. Nesta perspectiva compreende-se que

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).

A dança, enquanto experiência artística, se constitui com movimentos sensíveis, se comunica com expressões e dizeres intersubjetivos, que, de maneira singular, carregam a possibilidade de deixar emergir outros sentidos. Logo, o gesto dançado como obra de arte, não se mostra como propósito do corpo, que de maneira fechada oferece seu produto, tal qual um objeto. Em linhas gerais, o gesto como obra de arte desvela sentidos constituídos a partir da sua relação no próprio jogo. Em outras palavras, o gesto da dança como

[...] obra de arte diz algo a alguém, e isso não apenas como um documento histórico diz algo ao historiador – ela diz algo a cada um como se isso fosse dito expressamente a ele, enquanto algo atual e simultâneo (GADAMER, p. 6, 2010).

Do ponto de vista do acontecimento artístico, há para o artista outra maneira de experienciar o gesto dançado como obra de arte. Para Gadamer, a mesma experiência não pode ser vivida duas vezes, o que sugere que a experiência estética prescindida da abertura ao desconhecido como uma nova possibilidade de compreender o mundo. Isto porque a obra de arte possibilita desvelar sentidos não esperados. Ela pede ao artista que deixe valer, a partir do ato de abertura, aquilo que lhe escapa da apreensão, isto é, aquilo que lhe acontece na experiência do gesto dançante. Logo, podemos referir especificamente ao artista que

[...] a abertura para o outro implica, pois, o reconhecimento de que devo estar disposto a deixar valer em mim algo contra mim, ainda que não haja nenhum outro que o faça valer contra mim (GADAMER, 2015, p. 472).

Uma vez que o gesto não é de todo tomado, tal como um movimento reproduzido, ele guarda em si a abertura, o inesperado e o indeterminado no acontecimento da arte.

Desse modo, o princípio da abertura está na própria experiência estética. Assim como para o espectador, a abertura do artista ao enfrentamento deste estranho se torna imprescindível para a possibilidade da experiência estética. Tal abertura, além de se constituir diante daquilo que afeta a sensibilidade, enfrenta o desconhecido, lançando-se em direção a novos movimentos com-

preensivos. Para Carbonara, “O que a experiência estética possibilita é uma tal abertura sem a qual não haveria a possibilidade da compreensão” (2013, p. 48). Considerando a importância do conceito de abertura, cabe destacar a ideia de abertura mútua, isto é, o outro como potencial indispensável para a construção de um autêntico diálogo da obra de arte com o artista e o espectador. O acontecer do entendimento da obra de arte não é uma aquisição individual, mas pressupõe o encontro com o outro (HERMANN, 2010). Somente frente à abertura ao desconhecido provocado pela obra de arte é que poderá haver a possibilidade da experiência estética e, portanto, de compreensão.

No texto *A filosofia da dança* (1936), Paul Valéry diz que a dançarina faz o esforço de aprofundar o mistério de um corpo que, inusitadamente, se lança

[...] como se estivesse sob o efeito de um choque interior, entra em uma espécie singular de vida, estranhamente instável e ao mesmo tempo estranhamente regrada; a uma só vez: estranhamente espontânea, estranhamente inteligente e certamente planejada (2011, p. 9).

Tal estado de estranheza possibilita pensar que o sujeito que experiencia o gesto dançado é solicitado para a excepcionalidade com a qual é caracterizada a vivência artística, e, ao mesmo tempo, é chamado para abrir-se àquilo que lhe é desconhecido. Uma vez que esse corpo velho, constituído por suas experiências,

se apresenta artisticamente, surge a possibilidade de acolhimento do estranho possibilitado por um movimento de abertura. Isso pressupõe que, ao adotar esse movimento de abertura – ao encontro deste estranho que vive a excepcionalidade daquela vivência –, ele esteja disposto à possibilidade de gerar em si novos questionamentos, novas interpretações e, conseqüentemente, se coloque à disposição de outras compreensões.

Dessa forma, há um modo estranho de sentir-se com a obra de arte, que revela-se e é possível ser percebido na própria vivência do espetáculo. Estas considerações, nos sugerem que a experiência estética traz indiretamente o estranho para compor a obra de arte. Tanto a presença do espectador, como este modo estranho do artista perceber-se nesta relação, cria condições para que seu experienciar seja capaz de lhe provocar outros ecos, lhe reverbere outros sentidos até então desconhecidos. Carbonara nos dirá que “Só há experiência estética porque há uma abertura que possibilita deslocar-se para o universo do outro” (2013, p. 51). Por este motivo, a experiência do gesto dançado não está disposta a dizer um sentido representado no espetáculo, mas coloca-se diante daquilo que se mostra estranho, aberto ao infinito de significações. Uma vez que neste deslocamento o artista permite-se plena abertura ao estranho, constrói-se um terreno fértil para a experiência estética.

Considerações Finais

O percurso argumentativo constituído até o derradeiro momento, nos sugere que, o gesto da dança vivenciado por sujeitos velhos, seja tratado como possibilidade de experiência estética através da arte. A experiência da arte na velhice, da qual se afasta de um ideal estético baseado na teoria da arte e da beleza, e apresenta-se como constituidora da experiência estética, anuncia, através dos estudos apoiados em Gadamer, que “na medida em que a arte denuncia a lógica dominante da totalidade ela permite a fuga daquilo que aprisiona” (HERMANN, 2005, p. 31). Com a experiência artística, compreende-se que o corpo velho está prestes a fugir desse imaginário social que denuncia um estereótipo de dançarina e se afasta da lógica de atribuição de juízos de valor que sustenta os olhares interpretativos, pelos quais a consciência estética sempre retratou a experiência da obra de arte.

Dessa maneira, compreende-se que o sujeito velho se reconhece a partir daquilo que viveu situado no mundo.

O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o, alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 273).

Pois, ser corpo é viver atado ao mundo e àquilo que emerge no contato com ele,

isto é, a partir das experiências. São as experiências que situam o corpo no espaço, visto que constituem o sujeito, ora, constituído por seus saberes, ora, projetam-no para viver outras experiências, que o provocam estar em constante formação e transformação de si. Por isso, o corpo existe e constitui-se no curso fluído das relações com o mundo. Nessa correnteza, o sujeito velho é hoje, a partir de suas experiências que alimentam seu modo de ser e agir no mundo, movimento de abertura a novas experiências.

Com esse direcionamento, a experiência estética do gesto dançado indicará ao sujeito velho possibilidades de compreender-se. Trata-se, sem dúvida, de uma formação a partir da autocompreensão. Para Gadamer a experiência estética constitui uma experiência da finitude do homem, uma maneira de o ser humano autocompreender-se. Assim,

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).

A partir daí a formação está na possibilidade da obra de arte nos revelar algo estranho que remete à compreensão de nós mesmos. Ao nos referimos ao olhar de Merleau-Ponty sobre o processo criativo de Cézanne, quando afirma que de certo modo vida e obra “se comunicam” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 141), tam-

bém 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).

Tal abertura ao estranho reforça as possibilidades de compreensão da própria existência. Vida e obra do artista não estão separadas do seu experienciar artístico, mas se comunicam, estão entrelaçadas, transformam-lhe e ganham sentido na experiência estética. Isso nos leva a crer que é impossível nos conservarmos iguais frente à experiência estética. Por conseguinte, o sujeito velho vive na experiência estética a possibilidade de se relacionar com o estranho que a obra de arte lhe provoca, isto é, acolhendo diversos questionamentos, produzindo novas compreensões, e porque não, dialogando com outros sentidos até então desconhecidos para sua existência.

Aliás, uma concepção de formação propõe ao artista na experiência da velhice uma postura aberta a outras experiências, a fim de compreender a si na relação com o mundo. Sendo que, segundo Merleau-Ponty (1999), toda experiência se constituirá numa particularidade que não esgota a generalidade de meu ser, mas é movimento para ir mais longe. Compreender-se significa estar disposto a seguir aberto por caminhos desconhecidos que acolhem a fragilidade humana, que retratam a impossibilidade

de controlar qualquer plano e reconhecem os limites da condição humana. Nessa direção, Gadamer afirma que a nossa própria formação não pode ser destinada a outros, está no educar-se.

Educar-se é um verbo reflexivo que designa a ação autônoma que se recusa a colocar em mãos estrangeiras a aspiração ao aperfeiçoamento constante da pessoa humana (GADAMER, 2000, p. 92).

É diante do modo como percebemos o mundo, entregues à vida, que desde nosso nascimento, estamos percebendo, e, por isso, de maneira tão singular, estamos nos constituindo. Nos formamos no encontro com a vida, como “morada no mundo” (GADAMER, 2000, p.94). Por esta perspectiva, é que somos sujeitos aprendizes desde nossa chegada, e por todo o tempo de nossa morada. Uma vez que, segundo Merleau-Ponty, a corporeidade se constitui aberta pela experiência corporal e transforma-se através de um campo aberto a outras experiências, é na própria existência em contato com o mundo e com outros corpos que o sujeito forma-se. E a experiência da velhice sugere isso com mais veemência: formar-se perante tudo que o corpo é, diante de seu modo de ser, tendo presente suas experiências e dispondo-se ao desconhecido. Tal formação não cessa de acordo com o curso da existência, não nos abandona por uma determinação de ser do corpo, não finda pela crença de que a existência já apresentou todas as experiências

que precisávamos aprender para viver em nossa sociedade. Ao invés disso, ela acompanha nosso modo particular de ser corpo, abrindo-nos ao porvir infinito das experiências formativas.

De certo modo, parece-nos que a velhice chama para si sua própria formação. Todos aqueles que estão por perto, na grande maioria das vezes, empenham-se exclusivamente no cuidado com a saúde e deixam de lado a formação. No entanto, não há como terceirizá-la. Logo, o sujeito está intimamente abraçado com a sua própria formação. Faz deste enlace, um acolhimento vulnerável e sensível com vida. O sujeito velho toma para si, a responsabilidade de sua existência e, portanto, de sua formação. Assim, não há como desvincular sua existência de sua formação. Talvez, uma condição para a formação seja seguir aberto escrevendo possibilidades de viver outras experiências, permitindo que algo lhe afete, lhe inquiete, lhe transforme.

The body, the gesture of dance and the formation in the experience of old age: a horizon of senses

Abstract

Old age is constituted as life happens, that is, throughout the subject's experiences. Therefore, it is from the different experiences that it becomes possible to seek other ways of saying and understanding existence. In this

direction, the body and the danced gesture, in the experience of old age, are a condition for the incarnation of other senses. From a philosophical perspective, this study proposes to theoretically discuss the body and the gesture of dance as a work of art to think about a possible formation in the experience of old age. For this, the conceptions of corporeity from Maurice Merleau-Ponty and aesthetic experience linked to the studies of Hans-Georg Gadamer will be approached. The text starts from some initial problematizations about youth as an essential figure of dance in the artistic context and analyzes the danced gesture as a work of art that creates possibilities for the old subject to unfold other meanings for his existence.

Keywords: Dance gesture; Old age; Formation; Aesthetic experience; Corporeality.

Notas

- ¹ Sobre este tema, sugerimos a leitura da excelente obra *Realismo Sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades* (RIBEIRO, 2022)
- ² Tradução livre do russo, por Rodrigo Alves do Nascimento.
- ³ Para melhor compreensão deste conceito, sugiro a leitura do texto *Brecht: a grandeza do stalinismo* (ZIZEK, 2007)
- ⁴ Ainda que, apresente-se na contextualização da problematização a imagem da dançarina, o escopo deste estudo não tem por objetivo trazer as questões de gênero para o foco de discussão. Dessa maneira, apresenta-se com brevidade a questão de gênero, o qual poderá ser tema de outros estudos.
- ⁵ Para Gadamer, a hermenêutica é capaz de vencer a distância entre espíritos e abrir a estrangeiridade do espírito alheio (GADAMER, 2010).
- ⁶ Ciência da sensibilidade e dos sentidos.
- ⁷ Para Merleau-Ponty uma ontologia precisaria buscar outros modos de dizer, isto é, lançar-se em direção a uma nova linguagem para a filo-

sofia. Uma linguagem que procurasse compreender a humanidade, ou seja, dialogando, com a dimensão corporal. “Por isso, Merleau-Ponty convida-nos a reencontrar a – carne do ser, ou seja, propõe uma ontologia da carne capaz de elaborar uma dialética em que não haja uma superação entre os termos Ser e Nada, mas que permaneçam em constante relação” (GOMES, 2019, p.9).

- ⁸ A poética referida no texto, expressa aquilo que é capaz de ganhar vida a partir da obra de arte, ou seja, ela tem a tarefa de nos possibilitar vibrar e criar sentidos através do fazer artístico.
- ⁹ Neste trabalho, a expressão bailarino apoia-se na concepção do corpo como poética de Louppe (2012). “Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo [...]. É também confiar no caráter lírico do orgânico, sem por isso lhe atribuir uma estética ou uma formação precisa” (LOUPPE, 2012, p. 69). Sendo assim, nos referimos ao termo “bailarino” por ele orientar-se por uma concepção que permite acolher diversos corpos e suas poéticas.
- ¹⁰ A “quarta parede” é uma divisória imaginária situada na frente do palco que separa os atores da plateia, que observa tudo o que está acontecendo em cena de forma passiva. A quebra da “quarta parede”, portanto, também muito utilizada no teatro, é a interação da plateia na ação dramática (<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-quarta-parede> Acesso em 14.11.2021). Para Gadamer (2015), a abertura da quarta parede, refere-se a abertura ao espectador, isto é, aquilo que inaugura o jogo da arte.
- ¹¹ Importante dizer que entende-se a experiência do ensaio como necessidade imprescindível para o processo de construção da obra. O ensaio como possibilidade de fazer morar no corpo uma ordem de gestos e movimentos que criam entre si uma composição da qual permite outros desdobramentos para a energia da dança. Dessa forma, refere-se que ensaiar “Trata-se de fluxos de movimentos mais que de formas ou de figuras (como no ballet). Ensaiaando uma sequência de movimentos e verificando que a energia passa, o bailarino encontra-se diante de múltiplas possibilidades de outros movimentos. Ensaia de novo, e escolhe, e assim sucessivamente, criando um fluxo de energia” (GIL, 2013, p. 64).

Referências

- BARDET, Marie. *A filosofia da dança*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- CAMINHA, Iraquitana 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.
- CAMARANO, Ana Méliá; KANSO, Solange. Envelhecimento da População Brasileira: uma contribuição demográfica. In: Elizabete Viana de Freitas; Ligia Py; Milton Luiz Gorzoni; Johannes Doll; Flávio Aluizio Xavier Cançado. (Org.). *Tratado de Geriatria e Gerontologia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2016. p. 141-164.
- 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.
- COSTAS, Ana Maria Rodriguez. A dança como acontecimento. *Anais Abrace*, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2011. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/archive>. Acesso em: 14 jul. 2021.
- CASTRO, Daniela Llopart; MONTEIRO, Elisabete Alexandra Pinheiro; SANTOS Eleonora Campos da Motta. Na vida, no palco, na cena: amadurecer dançando, por que não?. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 351-362, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018351>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- DOLL, J.; OLIVEIRA, J. F. P. ; SÁ, J. L. M. de; HERÉDIA, Vania Beatriz M. Multidimensionalidade do Envelhecimento e Interdisciplinaridade. In: Elizabete Viana de Freitas; Ligia Py; Milton Luiz Gorzoni; Johannes Doll; Flávio Aluizio Xavier Cançado. 132 (Org.). *Tratado de Geriatria e Gerontologia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2016, p. 107-113.

- FLICKINGER, Hans-Georg. *A caminho de uma pedagogia hermenêutica*. Campinas: Autores Associados, 2010.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I: traços de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015.
- _____. *Hermenêutica da Obra de Arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: iluminuras, 2013.
- GOMES, José Roberto. *Ontologia da vida em Merleau-Ponty, 2019*. Tese (Doutorado em Filosofia (UFPE-UFPB-UFRN)) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.
- HERMANN, Nadja Mara Amilibia. *Autocriação e horizonte comum: ensaios sobre educação ético-estética*. Ijuí: Unijuí, 2010.
- _____. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Amando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. *Fenomenologia da Percepção. 2. Ed.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 187 p.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Corporeidades: inspirações Merleau-Pontianas*. Natal: IFRN, 2016.
- PORPINO, K. O. *Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética. 2. ed.* Natal: EDUFRRN, 2018. v. 1. 140p.
- VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- _____. *A Filosofia da Dança. O Percevejo Online*. Trad. Charles Feitosa [S. l.], v. 3, n. 2, 2012. DOI: 10.9789/2176-7017.2011.v3i2.%p. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1915>. Acesso em: 10 out. 2021.