

DANÇA E CEGUEIRA: a criação no lugar da falta

Resumo

A leitura do presente texto sugere uma fenomenologia da dança ao mostrar como o corpo vivido é o sentido através do qual compreendemos o que é ser humano. Com isso, apresento a cegueira como experiência perceptiva. Proponho as Jornadas, um processo criativo para apreciação da dança, fundamentadas em uma experiência intuitiva e estética. Descrevo a experiência de composição coreográfica de uma dançarina com cegueira congênita. Explícito, através da vivência das jornadas e da experiência com a cegueira, como o corpo, ao ser apreendido como casa da memória, revela-se como fluxo temporal. Finalizo tecendo considerações acerca da aprendizagem e da apreciação da dança na formação de professores.

Palavras-chave: dança, cegueira, fenomenologia, corpo, memória.

Ida Mara Freire

Professora Associada do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pós-doutorado em dança pela University of Cape Town, África do Sul. Membro do conselho editorial da *Edufsc* e do periódico *Research in Dance Education*. Desenvolve estudos e pesquisas sobre alteridade, dança, cegueira e fenomenologia. Dançarina e diretora do Potlach. Autora do blog www.escrevedance.blogspot.com. Email ida.mara.freire@ufsc.br

Abstract

The reading of the present text suggests a phenomenology of the dance as it shows how the lived body is the sense through which we understand what is human being. With that, I present the blindness as a perceptive experience. I propose the Journeys, a creative process for appreciation of the dance, based in an intuitive and aesthetic experience. I describe the experience in a choreographic composition of a dancer with congenital blindness. I also explicit through the Journeys and the experience with the blindness, how the body, when it is apprehended as a memory house, is revealed as a temporary flow. I conclude the text interlacing considerations about the learning and appreciation of the dance in the teachers' training.

Keywords: dance, blindness, phenomenology, body and memory.

Uma fenomenologia da dança

“Contam que, num certo dia, a centopeia vinha em seu caminhar a deslizar-se pelas folhas e talos com tal graciosidade, e seus minúsculos pés se deslocavam com rapidez e agilidade, numa sinuosidade de deixar qualquer serpente admirada. Aliás, eram muitos seus admiradores, todos adoravam vê-la dançar. Todos não. Havia a tartaruga, criatura lenta, um tanto pesada, que por viver na terra e no mar, vivia a carregar a sua casa, e a se esconder sempre que possível ou quando necessário. Ainda que tais características no reino animal tinham suas vantagens, a tartaruga tinha muita dificuldade de aceitar a si mesma, e sempre que atentava para a desenvoltura do caminhar da centopeia, ela começava a inquietar-se e duvidar de si mesma. Foi quando ela notou que a centopeia estava por passar por ali e, então, se pôs no meio do caminho, de modo a ser notada, e perguntou: “Olá ligeirinha, onde vais sempre com tanta pressa? Gostaria de saber qual é o segredo de sua andança tão leve, tão ritmada. Me explica já que tens tantos pés, quando vais para a direita qual pé movimentas primeiro? O 44 da direita ou o 79 da esquerda. Na descida, o que fazes para não despencar de uma só vez? Mostrame como tu faz?” A pequena centopeia ficou paralisada diante da interpelação, pois, ao nascer já com tantos pés, não tinha até o momento, parado para pensar em como fazia para se movimentar, o fato é que seu andar parecia lhe bastar e agradar. Mas, ao se ver pelo olhar do outro, não se reconheceu, e se encolheu e nunca mais se moveu como antes.”

A fábula, livremente alterada, do livro *O mundo de Sofia*, de Jostein Gaardner (1995), nos auxilia a pensar primeiramente, na diversidade da qual cada criatura tem, bem como seus desafios. E segundo, como um movimento pode ser apreendido como uma aquisição de um hábito ou como reconhecimento de um estilo. Por exemplo, uma experiência motora simples, como andar, pode vir a ser uma andança. Deste modo, as atividades corporais manifestas nos colocam face a face com os temas da fenomenologia.

Dido Milne (1993) define a dança como o encontro imediato do dançarino com o vivido da experiência da dança. Em sua leitura de Merleau-Ponty, destaca que nosso corpo não é entidade objetiva, mas totalidade vivida. Explicita que sinestésico significa uma combinação da visão com a audição, que torna possível ver o som e escutar a visão. Exemplifica com a percepção de Stravinsky sobre o trabalho de Balanchine, da qual pode se dizer que ver a coreografia de movimentos de Balanchine é ouvir a música com os próprios olhos. Constata também que, os dançarinos, em particular, possuem uma consciência precisa do contorno de seu corpo quando

estão em movimento. Argumenta que há muito tempo vem sendo negligenciado o aspecto intelectual da dança, em função do baixo *status* dado ao corpo humano. Os dualistas argumentavam que a mente era a essência do ser humano, e o corpo era relegado ao papel de veículo, da casa e do transporte da mente. A dança, como um corpo de arte, era vista como irracional, subjetiva, por ser a expressão da emoção do dançarino, como oposto da arte que poderia ser analisada de um modo objetivo. Pautando na fenomenologia que tem mostrado como o corpo vivido é o sentido através do qual compreendemos o que é ser humano, o autor sugere que a dança, a qual explora todas as complexidades do corpo, merece ser investigada.

Atenta ao fato que a fenomenologia se sustenta além de fórmulas e doutrinas, Susan Kozel (2007) estabelece um contexto elaborando questões e respostas perceptuais que possam orientar uma experiência fenomenológica com a dança. Por exemplo: como nós experimentamos o mundo? Como entendemos nossas experiências? Como compartilhamos nossas experiências? O que elas nos revelam? Como elas contribuem para um campo de conhecimento ou um discurso compartilhado? O que você está ouvindo exatamente agora? Algumas dessas respostas são: nós experimentamos o mundo através dos nossos corpos; nós entendemos nossas experiências ao integrar dados recebidos pelo nossos sentidos com nossas estruturas para compreendê-las. Nossas experiências nos revelam a natureza de nós mesmos, nossos corpos, e nossa cultura. Nenhum sentido físico é isolado um do outro.

Na avaliação de Milne (1993), um dos maiores desafios da dança moderna tem sido equilibrar o peso dado na percepção visual com o peso para os outros sentidos. Sendo assim, discute a noção de prazer estético que deve ser visto e, ver, requer distância. Por exemplo, a distância estabelecida pela crítica para ver a dança. Ou seja, ver a dança é como ver uma pintura. Esse processo, admite o autor, é visto como expressão da mais alta racionalidade objetiva, significa ordenação e representação do mundo. No entanto, recentemente, essa perspectiva vem sendo questionada e apresentada como artificial. Pois, a proximidade do mundo dissolve a objetividade de qualquer ponto que existe em perspectiva. Em contrapartida, a dança contemporânea está no entorno do mundo externo entre o espaço e o objeto. O corpo vivido do dançarino está continuamente em contato íntimo com o mundo. O autor ainda destaca que a arquitetura de teatro de vanguarda, desmantela a tradicional relação de *voyeur* entre espectador e dançarino. Identifica-se, em projetos mais recentes, o auditório, que está numa distância imediata do palco, possibilitando a plateia de sentir o vivido na

experiência da dança. Examina que, no processo de criação das artes plásticas, embora apreciemos a obra com certo distanciamento crítico, com enquadramento e foco visual, já o trabalho é feito de modo tátil. Ao examinar o corpo vivido na dança, Philipa Rothfield (2010) introduz o tema da diferença, e chama a nossa atenção para os limites do escopo da fenomenologia, quando não ampliamos o sentido de “o” corpo, como por exemplo, para “este” corpo.

A experiência com a cegueira

Proponho que, para definir a cegueira faz-se necessário ir além daquilo que é dado. Devo me propor a conhecer aquele corpo como um entrelaçamento do meu próprio corpo. A experiência de sua vida perpassa a experiência da minha vida, configurando-se num modo peculiar de ser no mundo. Um ser singular, contribuindo para a pluralidade do mundo. Um ser não-visual¹, que não usa a visão como um sentido prioritário para conhecer o mundo. A cegueira deixa de ser objeto e passa a ser uma experiência perceptiva. Neste sentido, nos deparamos com uma noção de invisibilidade que é dissociada de uma associação com a escuridão. Deste modo, a cegueira está para quem não vê, assim como a invisibilidade está para quem vê. Habitar a cegueira como uma experiência, possibilita apresentar minha vida aberta ao outro. Ao dançar com pessoas com cegueira, sinto que meu gesto é acolhedor quando indago: “*poderia dançar sua experiência com a cegueira...*”. Ao introduzir meus movimentos dessa maneira, a comunicação acontece, o outro dança sua experiência de vida. Nessa dança eu me reconheço e ela se reconhece em mim. Somos um só no mundo, como a túnica de Néssus sobre nós; a universalidade do sentir nos adere.

A primeira questão que motivou meus estudos com a cegueira está relacionada ao corpo. Atentar como uma criança de dois anos com cegueira congênita se apropriava de suas experiências me fez perceber, dentre outras coisas, as implicações mútuas entre o corpo e a linguagem. Minha própria experiência corporal me levou a indagar como uma pessoa com cegueira pode apreciar a dança. Iniciei um projeto de extensão universitária em 1998 na Associação Catarinense de Integração do Cego (ACIC), na qual, juntamente com alunas do curso de pedagogia, ensinava dança para jovens e adultos com cegueira. Tendo como guia as perguntas: “que corpo pode constituir o dançarino” e “que movimento pode constituir a dança”, comecei a buscar metodologias que possibilitassem a apreciação da dança

¹ A pesquisa aqui relatada é intitulada: *Interrogação e Intuição: corpo, diferença e arte na formação de professores*, e recebeu apoio da FAPESC, PIBIC-UFSC-CNPq, e CAPES. Agradeço aos participantes da pesquisa e ao Prof. Dr. Marcos José Müller-Granzotto pela interlocução.

por todos aqueles que isso desejam. Dessa busca originaram-se as Jornadas, um processo criativo de ensino de dança, que vem sendo aplicada especialmente na formação de professores.

Jornadas

“No princípio... a quietude, o silêncio e a simplicidade; vivenciar a quietude do corpo, o silêncio da voz, e a simplicidade do pensamento.”

A dança como jornada existencial surge do projeto de pesquisa intitulado *Interrogação e Intuição: corpo, diferença e arte na formação de professores*. (FREIRE, 2008)² Nessa investigação, propus um intento de dez jornadas que possibilitam a criação da própria dança a quem as perscrutem até o fim. A experiência envolve o corpo, a mente e o espírito, ou seja, a dança, a reflexão e a meditação. São encontros semanais, com a duração de no mínimo 60 minutos. Durante o intervalo de uma semana para a outra, é proposto um conjunto de atividades criativas – por exemplo, escrita de um diário, recorte e colagem, desenho, dentre outras - com o intuito de elaborar o trabalho corporal e preparar-se para a etapa seguinte. Trata-se de uma experiência lúdica, prazerosa e profunda tendo em vista o bem estar proveniente do autoconhecimento. As Jornadas são aplicadas individualmente ou em grupo, os participantes são pessoas com ou sem necessidades especiais, estudantes de cursos de graduação e pós-graduação nas áreas da educação, artes e dança. Essas atividades são feitas em locais como bairros, centros de apoio às pessoas com necessidades especiais e universidades. Sumariamente, apresento o conteúdo do processo que será descrito mais detalhadamente a seguir. As Jornadas iniciam-se com a indagação sobre o ser no mundo. Todos nós temos questões profundas, se não explicitadas, latentes em nós. Fundamentam-se numa experiência intuitiva e estética. Cada uma das dez Jornadas busca acessar e despertar nossas memórias corporais. As cinco primeiras Jornadas compreendem o momento de entrar no casulo, tecer ao redor de si mesma e conhecer o espaço vital. Voltar ao começo, despertar os sentidos, descobrir os movimentos e outras sensações, perceber o corpo como dádiva: a dança como coragem de ser. Na sexta e na sétima jornadas busca-se redescobrir o sentido da vida, recriar a própria existência: para isso é necessária a coragem de criar. Nas três últimas jornadas, entrelaçam-se o feminino e o sagrado, celebramos a existência em sua plenitude e beleza: a liberdade do voo exige a coragem de amar.

² A pesquisa aqui relatada é intitulada: *Interrogação e Intuição: corpo, diferença e arte na formação de professores*, e recebeu apoio da FAPESC, PIBIC-UFSC-CNPq, e CAPES. Agradeço aos participantes da pesquisa e ao Prof. Dr. Marcos José Müller-Granzotto pela interlocução.

Dança enquanto jornada existencial: a coragem de ser

A ação criadora investida na Primeira Jornada é conhecer o espaço vital. Partimos da noção de *kinesfera*, definida por Rudolf Laban (1879-1958), como esfera do movimento ao redor do corpo. É a esfera pessoal de movimento da qual nunca saímos, está sempre conosco, como uma carcaça. A *kinesfera* externa tem relação com a pele. A interna tem relação com o esqueleto. A *kinesfera* média tem relação com os músculos. É gestual e formal. William Forsythe propõe a noção de múltiplas *kinesferas* em diferentes partes do corpo, correspondendo a novos e diferentes centros do corpo. (RENGEL, 2000) O solo do casulo propõe aos participantes dançar numa esfera escura. Buscar em seu corpo os registros, os traços gestuais, os fios existenciais, e tecer com movimentos interligados, formando uma bela trama, um aconchegante casulo. Um lugar que irá acolher, proteger, abrigar e transformar. Recomenda-se atentar para os fios, notar se são coloridos ou transparentes, sentir a sua textura e espessura. Tecer e dançar ao redor de si mesma.

"Entrei no casulo – e é lindo – porque de fato, sinto-me cuidando deste nascimento-existencial: quando teço o meu casulo, quando imprimo cores e texturas diferentes, quando me aproximo deste local que cuida de mim enquanto me transformo, não quero ter pressa, aliás, quero sair dessa lógica de que estou sempre atrasada, quero perceber, sentir e viver o movimento com suas matizes e melodias, quero o encontro que me leve ao reencontro comigo – quero me tornar uma pessoa melhor..." ("Aquele que Escuta" – participante)³

3 Os nomes dos participantes da pesquisa são fictícios.

Na Segunda Jornada, a proposta está em reconhecer e vivenciar o movimento filogenético e ontogenético, ou seja, voltar ao começo. Nosso corpo se move como nossa mente se move. O desenvolvimento do movimento é trabalhado por Cohen (1997), tanto em termos filogenéticos como ontogenéticos. O desenvolvimento, explicita a autora, não é um processo linear, mas ocorre através de ondas sobrepostas, com estágios, contendo elementos de todos os outros. Em virtude de cada estágio, estabelecer e apoiar o seu sucessivo, qualquer salto, interrupção ou falha para completar o estágio de desenvolvimento pode alterar o movimento e alinhamento na percepção, sequência, organização, memória e criatividade. Por esse meio, a mente também se organiza, promovendo suporte para nossos pensamentos. O exercício sugerido foi o de explorar os movimentos do corpo vinculando-os com o desenvolvimento filogenético. Por exemplo: o movimento

da coluna vertebral como movimento da serpente – relação homolateral e contralateral identificada nos répteis – e a relação cabeça e cóccix presente nos anfíbios, bem como a possibilidade do caminhar nos humanos.

O tema da Terceira Jornada diz respeito aos sentidos do corpo, sentimentos e ações –percebo, sinto e ajo. O meticoloso exame que Cohen (1997) aplica à nossa percepção mostra que é através de nossos sentidos que recebemos informações de nosso ambiente interno (nós mesmos) e do nosso ambiente externo (os outros e o mundo). Aprendizagem é o processo pelo qual variamos nossa resposta para essa informação, baseando-nos no contexto de cada situação. O toque e o movimento são os primeiros sentidos a se desenvolverem. Eles estabelecem a linha de base para a futura percepção através do olfato, paladar, audição e visão. Através da exploração do processo perceptivo, nós podemos expandir nossas escolhas em respostas a nós mesmos, aos outros e ao mundo no qual vivemos. (COHEN, 1997) A partir de uma variedade de estímulos sensoriais, tais como tecidos, aromas, desenhos, sons e sabores, solicita-se aos participantes criarem movimentos de modo a compreenderem os sentidos como portas da percepção.

O contato com o mundo interior é a tarefa da Quarta Jornada. O contexto do movimento autêntico (ADLER, 2002) ensina que a descrição de uma experiência é distinta de uma fala sobre a experiência. Essa disciplina se dá em duas fases, relatadas a seguir:

Fase A: Solicito que a dançarina escolha um espaço na sala. Feche os olhos com a finalidade de expandir sua experiência de ouvir os níveis mais profundos de sua realidade sinestésica. Sua tarefa é responder a uma sensação, um impulso interior, uma energia vinda do inconsciente pessoal ou do inconsciente coletivo. A resposta para essa energia cria movimento que pode ser visível ou invisível para o observador. À medida que o trabalho se aprofunda, o movimento se torna mais organizado em padrões específicos, em partes específicas do corpo, dentro do ritmo e forma espaciais, assim como a função da personalidade: mais emocional do que intuitiva, mais sensitiva que pensativa. Após cinco minutos, a experiência será concluída, chamarei seu nome e solicitarei que abra os seus olhos. Nós faremos um contato visual e a participante volta para o colchonete.

Fase B: Após mover-se, a participante pode: a) não falar e podemos ficar sentadas em silêncio; b) pode falar de sua chegada aqui e agora, qual foi o caminho percorrido de sua experiência original ao movimento; c) pode escolher encontrar palavras que são nascidas momento por momento, do próprio movimento. Se tentar esse caminho, recomendo que feche os olhos novamente; ao começar a descobrir palavras, que escolha algumas,

presentes entre outras, tal como foram descobertas, ou pertencentes ao movimento quando estavam trabalhando no espaço. Mantendo o foco no interior e sentada em seu colchonete, solicito que fale com o verbo no tempo presente. O presente lembra-nos, prende-nos e encoraja-nos a permanecer no corpo, encarnados numa experiência em movimento, guiando-nos até ela se tornar palavra. Tentar lembrar o que o seu corpo está fazendo enquanto estava se movendo, e a sequência de seu movimento. Depois que falar, o observador lhe dirá, como testemunha, o que viu seu corpo fazendo, incluindo a sequência do seu movimento. Juntos, articulam um mapa com nomes e lugares do corpo que se movimentou num tempo e espaço movimentando. Esse mapa é solo, é a terra, o terreno essencial pelo qual as nossas experiências se tornam conhecidas.

Ao descrever o movimento, “Brisa do Mar” diz: “Eu sinto os joelhos, flexiono os joelhos. Sinto os dedos dos pés. Mexo os quadris. Massageio a bunda, articulo as escápulas. Sacudo as escápulas. Flexiono e relaxo. Eu me abaixo. Sinto o meu corpo no chão. Eu me estendo e me encolho. Eu sinto o contato da perna... suporte. Apoio os olhos (faz o gesto das mãos fechadas e punho apoiando os olhos). Sinto o cabelo (expressa movimentando os cabelos) Sinto coceira no cabelo. Toda... Aí eu torço para um lado, pro outro, flexionando os joelhos. Sinto a boca, começo a babar. Faço careta. Gosto de fazer careta. Acompanho com o quadril. Faço um som, movimento para frente, respiro, inspiro. Me abraço, me elevo. Desabraço. Final. Vai abrindo o corpo. Comentários: pergunto como foi descrever o movimento no tempo presente. Responde: “Maior conexão entre mente e corpo. É como repetir abstratamente.” Falo que notei que enquanto ela descrevia o próprio movimento, ela fechava os olhos e por várias vezes repetia o movimento juntamente com a fala. Ela diz que ao fazer isso sentia mais a fluência do movimento, sentia-se guiada, sentia o movimento, a sensação.

Na Quinta Jornada, a ação criadora está em solicitar à/ao dançarina/o que, em uma diagonal, vivencie a sua existência, do nascimento à sua morte. Nesse processo, examina-se o tempo vivido como expressão e revelação criativa. Nesse momento, ocorre uma profunda desconstrução e uma busca de sentido existencial. Na fenomenologia de Paul Tillich (1976, p. 3),

[a] coragem como um ato humano, como matéria de avaliação, é um conceito ético. Coragem como autoafirmação do ser de alguém é um conceito ontológico. A coragem do ser é o ato ético no qual o homem afirma seu próprio ser a despeito daqueles elementos de sua existência que entram em conflito com sua autoafirmação essencial.

A coragem é necessária para que a humanidade possa ser e vir a ser. Para que o eu seja, é preciso afirmá-lo e comprometer-se. Essa é a diferença entre os seres humanos e os seres da natureza. O psicanalista Rollo May (1982), ao comentar a perspectiva ontológica da coragem em Paul Tillich, exemplifica que o filhote transforma-se em gato por instinto. Nessa criatura, natureza e ser são idênticos. Mas um homem ou uma mulher torna-se um ser humano por vontade própria e por seu compromisso com essa escolha. Os seres humanos conseguem valor e dignidade pelas múltiplas decisões que tomam diariamente. Essas decisões exigem coragem. Contudo, um tipo de coragem que não se expresse em desmandos de violência e que não dependa de afirmar o poder egocêntrico sobre as outras pessoas, mas uma nova forma de coragem corporal: o uso do corpo, não para o desenvolvimento exagerado de músculos, mas para o cultivo da sensibilidade, de uma estética da existência.

Na Sexta Jornada, o participante é convidado a elaborar a sua própria existência ao recriar a diagonal da vida. Busca-se, nessa etapa, criar o movimento da memória para o gesto, uma experiência de vida específica para a imagem de um movimento formal: coreografar a história de vida. (ALBRIGHT, 1997)

Conhecer o corpo vivido, vivenciar o corpo emocional, reconhecer as próprias expressões, são os desafios da Sétima Jornada. Proposta a partir do *Rasaboxes*, um treinamento psicofísico e um instrumento de composição para a performance criado por Richard Schechner e desenvolvida por Michele Minnick (2003), que combina teorias clássicas indianas de emoção e interpretação, pesquisas contemporâneas da psicologia, neurociência e o princípio do teórico francês Antonin Artaud, que propõe que atores sejam “atletas da emoção”. *Rasa*, que em Sânscrito significa “sabor”, no contexto da performance se refere a oito emoções básicas, suas combinações, e como as mesmas são saboreadas pelo público. As *boxes* (caixas) são quadrados desenhados por linhas no chão, e cada caixa contém uma *Rasa*. Através de improvisações estruturadas, o *Rasaboxes* oferece ao jogador a possibilidade de pesquisar suas próprias expressões corporais a partir das *Rasas* básicas, desenvolvendo sua habilidade de passar de uma *Rasa* para outra instantaneamente e de combiná-las de forma a criar estados emocionais bastante complexos.

As experiências da Oitava Jornada se dão a partir da vinculação da dança com o Sagrado. Maria-Gabriele Wosien (2002, p. 51) escreve que,

de acordo com uma concepção antiga, o corpo humano é o instrumento da evolução. No corpo, templo do divino, a vida é celebrada. Nele acontece o processo da transmutação, a fusão da imagem ideal com o símbolo do caminho divino. Pela reprodução do caminho, o dançarino incorpora o ser do deus a quem ele segue.

Nessa jornada, primeiramente, busca-se conceber o corpo como templo, em segundo vivenciar a dança sagrada, e em terceiro dançar para transformar a existência.

Essas vivências nos levam para a Nona Jornada, quando a/o dançarina/o é convidada/o a percorrer o caminho sagrado – bem descrito – na canção popular: *“Tudo é uma questão de manter a mente quieta, a espinha ereta e o coração tranquilo.”* Após caminhar no espaço sagrado e meditar, percebemos, assim, a nossa *kinesfera* como nosso espaço sagrado. “Isso é permitir que o nosso feminino aflore, tornando-nos mais receptivas e mais aptas a magnetizar e a receber, em estado silencioso.” (SAMS, 2000)

Discernimos, com o auxílio de nossos sentidos, qual é a nossa verdade pessoal, e assim, criamos a nossa própria dança, que não se trata apenas de uma expressão do ser, e sim, uma revelação do ser.

Na Décima Jornada, ao narrar e dançar sua história, a/o dançarina/o celebra a existência. Atenta-se para o belo, presente no feminino e no sagrado. Dançar a vida como experiência estética - a vida como obra de arte. Essa jornada, que leva ao centro de si, é uma jornada que nos leva ao encontro do Outro, e isso exige um novo tipo de coragem: a de amar e ser amada/o.

Corpo casa da memória: a Jornada de Alma

“Que sei eu”, indaga Merleau-Ponty (2000), sem querer explicitar o que é o saber, tampouco quem sou. Mas, o que há? E ainda, o que é o há? Essas questões interrogam a nossa própria existência. E foi refletindo sobre a própria existência de uma dançarina com cegueira, aqui chamada de Alma, que criamos sua coreografia interrogando a si mesma e o mundo ao seu redor. Nesse processo, o que nos interessa ao criar a dança é a experiência perceptiva daquilo que pode ser apreciado pela plateia com relação à dançarina. Exercitar a sensibilidade forjada no espaço-tempo vivido da dança que, por exemplo, diferente da fotografia, opera a síntese que unifica os diferentes momentos temporais em um só tempo. Na fenomenologia, a

temporalidade é fluxo de abertura, em busca de um futuro que já está prometido, mas ainda não dado. A busca da temporalidade do ser se ancora na interrogação, e prioriza a descrição da experiência perceptiva. Para Maurice Merleau-Ponty, “o tempo não é material que se conserva dentro de coisas, ele está presente como horizonte, um duplo horizonte: passado e futuro. No instante em que há um a relação entre eles, surge o fenômeno da fundação, onde encontramos a expressão de algo como totalidade, sem que ainda possamos determinar.” (ARAÚJO, 2010, p. 82) Vejamos como esta síntese temporal pode ser encontrada na composição coreográfica.

No retorno das atividades do Grupo de Dança Potlach,⁴ em 2006, conversamos com os integrantes do grupo sobre suas férias. Alma, dançarina nãovisual, 17 anos, comentou que havia participado mais de uma vez da romaria à Madre Paulina; indaguei-a sobre essa experiência, o que ela ia fazer lá e qual era o seu pedido à Santa. Ela comentou que acompanhava a avó, e que rogava à Santa: “*Que eu possa ver os obstáculos*”. Esse seu pedido me chamou a atenção, pois identifiquei aí uma interrogação do ser. Iniciamos, assim, a sua jornada para criar sua coreografia. Explicito que a aplicação das Jornadas não ocorreram linearmente. Como estávamos num processo de composição coreográfica, o conteúdo das Jornadas favorecia a exploração e a experimentação de novos movimentos e gestos, tendo em mente a questão de Alma.

Exemplificando: na primeira Jornada, trabalhamos a noção de *kinesfera*. Buscamos estabelecer a relação do centro do corpo, quando Alma estava prostrada, sentada com o peito sobre as pernas e a cabeça encostada no chão, com sua *kinesfera* reduzida ao máximo. Ao se ajoelhar, o centro do corpo em relação ao espaço se alterava, passando para um *kinesfera* média, ao se levantar erguendo os braços, abrindo as mãos, nota-se sua expansão corporal e sua *kinesfera* ampliada. Nesta transição espacial, acrescenta-se elementos de uma segunda Jornada, ao incluirmos o deslocamento do espaço. Há uma qualidade, uma intenção neste caminhar, uma busca, um desejo que deve ser revelado. Na terceira Jornada, os sentidos nos auxiliam a qualificar o tatear da dançarina – a procura dos obstáculos que se colocam diante dela e a impedem que veja. Na quarta Jornada, o Movimento Autêntico explora a mutualidade entre o corpo e a linguagem. Isso, particularmente, foi interessante para Alma, pois notei que ela ficava atenta à fala dos outros e repetia o que os colegas diziam. Ao motivá-la a descrever seus próprios movimentos, pude perceber a alteração em seu discurso. Por exemplo, ao descrever sua ida ao santuário da Madre Paulina, com a avó, refere-se a uma experiência dela, não dos colegas; os amigos não fazem

4 Vídeos sobre este trabalho podem ser encontrados no <www.youtube.com>. Nome das obras: *Quatro, que sei eu?*

romaria ano após ano. Isso marca sua existência e cria uma memória corporal singular. Relatar essa experiência no grupo mobiliza todo o seu corpo a dizer algo único: “*Que eu possa ver os obstáculos.*” Estabelece-se, assim, uma profícua relação entre corpo e linguagem.

A quinta e a sexta Jornadas dizem respeito à diagonal da vida. Ao dançar sua existência, (os gestos e movimentos das fases da vida - nascimento, infância, juventude, adulta, maturidade e morte), a jovem Alma se defronta com experiências perceptivas que a remetem ao mundo pré-objetivo, que não é guiado pela consciência intencional. Espontâneo, como movimento e temporalidade, o corpo se apresenta como a primeira instância de significações. Deste modo, o corpo perceptivo apresenta-se como o futuro, o corpo atual como o presente, e o habitual como o passado. De semelhante modo, a conversa com a dançarina não-visual revela que no seu “querer” o corpo abriga um gesto futuro. “No querer ver os obstáculos”, uma vivência espontânea é antecipada. Assemelha-se a uma recordação involuntária, querer ver algo, como se um dia já tivesse visto, mas no seu caso ela nunca viu. Essa percepção se apresenta inteira, como síntese. Para a dançarina não se trata apenas de querer ver. Ela quer ver algo: os obstáculos. Essa experiência não está no seu corpo atual (presente), por isso trata-se de uma inatualidade, nem no seu corpo habitual (passado), por isso, é inédita. Deste modo, o corpo se apresenta como fluxo temporal. Na sétima Jornada, o contato com a emoção contribuiu para despertar a dramaturgia no corpo de Alma. Visando a intercorporalidade, seus movimentos tornam-se gestos espelhados nos quais a plateia se mira, se vê e se reconhece. As palmas de suas mãos, coladas e voltadas uma à outra, podem revelar que sua prece pode ser a prece de muitas das pessoas que estão ali vendo sua dança, preparando-se para as três últimas jornadas, que se fundem na busca de gestos que evoquem o espaço sagrado e celebrem a vida. Na oitava Jornada, o corpo como templo e as palavras da dançarina se tornam uma dança sagrada, apreendida nos modelos sacros tradicionais como um treinamento consciente do equilíbrio. “Na concentração total, no equilíbrio do corpo e do espírito, desperta-se no dançarino uma clareza e uma sensibilidade intensificada.” (WOSIEN, 2002, p. 65) De semelhante modo, na nona Jornada, seus movimentos, suas posturas ora de prostração, ora de elevação, tornam-se gestos orquestrados pela sonoridade da Ave Maria de Gounod e Bach; suas mãos em prece se abrem num tatear do tecido leve e transparente que lhe cobre o corpo. Em harmonia com as palavras de Wosien (2002, p. 63): “cada acontecimento sacro de dança passe, ao mesmo tempo, num plano mítico-espiritual e num primeiro plano

terreno-material. O símbolo do caminho e o motivo da dança devem ser encarados sempre como sinais de realidade e percepções transcendentais.”

A décima Jornada de Alma revela uma peculiaridade, que propriamente distingue a dança originada das Jornadas de uma dança espontânea. Para as Jornadas, tudo se passa como se essas novidades viessem prontas, estão lá como perguntas como se tivessem sido formuladas mais além de si, um pouco antes dos gestos de procura. As Jornadas, enquanto experiência estética e intuitiva, nos impulsiona a admitir a presença do nosso corpo como uma espécie de futuro que vem do passado. Como exemplifica a prece de Alma, uma inatualidade cheia – quero ver os obstáculos –, mas indissociável de outra que é vazia – seus gestos de procura. A significação nasce de sua súplica e, depois de compreendida, ou seja, dançada, nem se veem mais as palavras pelas quais ela se manifestou. Ao dançar as Jornadas, o corpo deixa de ser a casa da memória, e passa a ser o templo do fluxo temporal.

Considerações Finais

Mas o quê nós estamos a ver quando assistimos a um espetáculo de dança, quando dançamos, ou, ainda, quando coreografamos? Bem, a observação, a execução, e a criação da dança são dimensões da apreciação da dança. Análoga à experiência do traçar da pintura, no qual o comando da mão pelo olhar é bastante indireto, na dança também várias etapas intervem, tal como foi descrito nas Jornadas e exemplificado no processo coreográfico de Alma. Como descreve Valéry (2003, p. 71): “[...] cada relance de olhos para o modelo, cada linha traçada pelo olho, torna-se elemento instantâneo de uma lembrança, e é de uma lembrança que a mão sobre o papel vai emprestar sua lei de movimento. Há transformação de um traçado visual em traçado manual.” Retomo a fenomenologia da Dança, que sugere a necessidade de uma estética multisensorial e, atentamente, escuto os comentários das estudantes da disciplina optativa *Dança no espaço escolar*, ministrada por esta autora, tendo como conteúdo as Jornadas.

Ao ser indagada sobre suas noções de dança antes e depois de realizar as jornadas, uma estudante, aqui chamada de “Electra”, respondeu: “*Antes [de fazer esse processo]: a dança é uma forma de divertir o corpo e relaxar a mente; depois: a dança é uma forma de cuidar e perceber o corpo, que diverte o corpo e relaxa a mente*”. “Lunar”, após notar sua noção superficial, percebe que a dança é muito mais do que imaginava: “*É um processo de autoconhecimento*

e autoestima, pelo qual devemos passar para que a expressão dos movimentos seja não apenas representada por meio da dança, mas vivenciada.” “A cada jornada,” examina “Anne”, “quando estava sentada em silêncio, procurava fazer uma reflexão a respeito de tudo que se havia comentado e o que fora trabalhado, como a quietude, os sentidos, o valor do toque, saber ouvir, parar para sentir o outro, relaxar, mostrar-se, expressar-se e muito mais.” Em relação ao ensino, à aprendizagem e à apreciação da dança, “Serena” escreveu: “[...] os três devem estar sempre juntos, não existe prática sem teoria, é preciso saber o que significam os movimentos para poder compreender a dança.” Destaco este último comentário, pois suas noções de dança foram significativamente alteradas: “Antes, eu achava que para saber dançar era preciso ter cursos; hoje, compreendi que qualquer movimento do meu corpo é uma dança.”

Para apreciar a dança, tal como sugere a leitura de Paul Valéry (2003), é necessário apenas que o artista avance, recue, debruce-se, franza os olhos, comporte-se com todo o corpo como um acessório de seu olho, torne por inteiro órgão de mira, de pontaria, de regulagem, de focalização. A experiência acima descrita pauta-se em perceber o corpo, manifestar gestos, criar sequências e apreciar a dança. Trata-se de uma experiência criativa e artística. Retomando a fábula do começo do texto, em nosso corpo podemos atentar, de um lado, para a capacidade adaptativa da tartaruga ao lidar com a gravidade e o empuxo, do outro, para a criatividade do mover sincronizado da centopeia. Mas, nesta estória, a possibilidade de um diálogo acerca das diferenças é substituído pela necessidade de explicação, com um sutil intuito de controle. Diferente da criação de um hábito, vivenciar a dança como uma experiência de apreciação é reconhecer um estilo retomado numa certa intenção prática, que aflora na expressão de um rosto, de um gesto, de um corpo diverso do meu.

Referências

ADLER, Janet. *Offering from the conscious body: the discipline of Authentic Movement*. Rochester: Inner Traditions, 2003.

ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance*. New England: Wesleyan, 1997.

ARAÚJO, Lísia C. G. *Ontologia do movimento humano*. 2010. Tese (Doutorado em Educação Física) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, feeling and action: the experiential anatomy of body-mind centering*. Northampton: Contact, 1997.

- FREIRE, Ida Mara. *Interrogação e Intuição: corpo, diferença e arte na formação de professores*. Relatório Final de Pesquisa. Florianópolis: CED/UFSC, 2008.
- GAARDNER, Jostein. *O mundo de Sofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KOZEL, Susan. *Closer: performance, technologies, phenomenology*. Massachusetts: Institute of Technology, 2007.
- LABAN, Rudolf. *Danza educativa moderna*. Buenos Aires: Paidós, 1984.
- MAY, Rollo. *A coragem de criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MILNE, Dido. *The phenomenology of dance*. London: Art & Designe, 1993.
- MINNICK, Michele Sheen. *A dramaturgy of the flesh*. Women e Performance. New York, Issue 26, 13:2, 2003.
- MÜLLER, Marcos J. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- MÜLLER-GRANZOTTO, Marcos; MÜLLER-GRANZOTTO, Rosane. *Fenomenologia e gestalt-terapia*. São Paulo: Summus Editorial, 2007.
- RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.
- ROTHFIELD, Philipa. *Differentiating phenomenology and dance*. In: Alexandra Carter and Janet O'Shea. (Ed.). *The Routledge dance studies reader*. London, New York: Routledge, 2010.
- SAMS, Jamie. *As cartas do caminho sagrado*. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.
- SOKOLOWKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. Rio de Janeiro: Loyola, 2000.
- TILLICH, Paul. *A coragem de ser*. Trad. Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- VALÉRY, Paul. *Degas, dança, desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WOSIEN, Marie-Gabriele. *Dança sagrada: deuses, mitos e ciclos*. São Paulo: Triom, 2002.