

VANESSA FERNANDA FORTE LOPES

AN-DANÇAS: Movimentos do Corpo no Cotidiano e na Dança

ASSIS

2018

VANESSA FERNANDA FORTE LOPES

AN-DANÇAS: Movimentos do Corpo no Cotidiano e na Dança

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Psicologia (Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade).

Orientador: Prof. Dr. Francisco Hashimoto

Bolsista CAPES

ASSIS

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

Lopes Forte, Vanessa Fernanda

L864a AN-DANÇAS: Movimentos do Corpo no Cotidiano e na Dança
/Vanessa Fernanda Forte Lopes. - Assis, 2018. 126 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis

Orientador: Dr. Francisco Hashimoto

1. Linguagem corporal (Psicologia). 2. Sentidos e sensações.
3. Dança. 4. Fenomenologia. I. Título.

CDD 152.384



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: AN-DANÇAS: Movimentos do Corpo no Cotidiano e na Dança

AUTORA: VANESSA FERNANDA FORTE LOPES

ORIENTADOR: FRANCISCO HASHIMOTO

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em PSICOLOGIA, área: PSICOLOGIA E SOCIEDADE pela Comissão Examinadora:


Prof. Dr. FRANCISCO HASHIMOTO
Depto. de Psicologia Experimental e do Trabalho / UNESP/ASSIS


Profa. Dra. CARMEN MARIA BUENO NEME
UNESP / BAURU


Profa. Dra. MARIELE RODRIGUES CORREA
Depto. Psicologia Social e Educacional / UNESP/ASSIS

Assis, 14 de agosto de 2018

[...] Porque, llegada a la madurez, utilizo mis propios límites que el tiempo coloca en mí, y advierto posibilidades que no tenía a los veinte. Tengo una mayor comprensión, no sólo de mi cuerpo sino de mi entorno, de la sociedad donde vivo, de la que formo parte. Cada mañana reconozco mis transformaciones y las utilizo para seguir viviendo y danzando. El día que no dance, ese día no estaré [...]

Maria Fux

AGRADECIMENTOS

Gostaria de oferecer meus sinceros agradecimentos com muita dança e carinho:

Ao meu querido orientador Francisco Hashimoto. Chico, muita gratidão por me acolher nessa An-Dança. Obrigado por confiar e possibilitar que nossos desejos moventes tomassem uma forma, ganhassem um corpo. Seu apoio tranquilo e afetuoso me encorajou a dançar as palavras com desejo e confiança. Gratidão também por apoiar-me em meus sonhos e planos de Vida, que às vezes nos exigiram algumas loucuras burocráticas. Enfim, gratidão imensa por essa nossa An-Dança Chico!

A mi Querido Alejandro. ¡Muchas Gracias por su apoyo, cariño, impulso y Amor mi Vida! En ese trabajo hay mucho de la fuerza y el coraje de apoyarnos en la distancia y también el deseo por concretar nuestros Abrazos y Sonrisas en cada re-encuentro ¡Gracias por nuestra Danza de Vida mi Amor! Y también a sus papas Joaquín y Asunción por todo el cariño, motivación y apoyo!

Aos meus queridos pais, Ivania e Vagner, pelo Doce Amor que sinto pulsar em meu coração. Seus movimentos estão nos coloridos dos meus movimentos. Obrigado por confiarem em mim e por me apoiarem com Carinho e Liberdade. Amo muito vocês!

Aos meus irmãos, Juliana, Vinícuís e André, pelas brincadeiras, apoio e doce amizade! Gratidão por me aguentarem também (kkkkk)!

À querida mestra de Vida e Dança Maria Fux que aos seus 96 anos, nos inspira na delicadeza da respiração. Seu Amor está no ar Maria e faz desse mundo um lugar mais desejoso e motivador de se Viver [...]

À querida professora e amiga Adriana Túbero. Driica, muita gratidão por transmitir com tanta Delicadeza e Amor à Dança de Maria. Te levo sempre juntinho de mim, nossos encontros dançantes foram e são Alimento que me nutre e me dá Vida em cada passo que dou!

A la querida profesora Mariluz Pintos-Peñaranda. Mi Querida, me enseñaste el gusto por textos llenos de Vida y Movimiento. Jamás me olvido de nuestros pasos por Santiago al salir de la clase y su gesto Amoroso de dar lentejas a las palomitas! Gracias por todo el apoyo y cariño.

À querida professora Mariele e ao professor Marcos, pela leitura afetuosa e sensível de nosso trabalho e pelas delicadas e valiosas considerações no exame geral de qualificação. Obrigada por aqueles momentos de compartilhamento e sabedoria! Tentei absorver cada proposta de vocês nessa An-Dança!

À querida Pilézinha, por ter aceitado o convite para participar da banca de defesa. Pilézinha, muita gratidão por fazer parte de minha Vida e pelo aprendizado do companheirismo em pesquisa. O tema que se esboça na presente dissertação

começou muito antes, desde sua abertura durante a iniciação à proposta dos encontros de dançaterapia para mulheres que haviam vivenciado o câncer de mama. Obrigada por seu incentivo, motivação e audácia de Viver!

Ao querido professor Danilo Saretta Veríssimo pelos aprendizados na caminhada acadêmica e pela participação no desenvolvimento da proposta de pesquisa!

Aos docentes do Mestrado em Psicologia e Sociedade da Unesp de Assis pelos ensinamentos e constantes motivações!

Aos docentes Jacinto Choza e José Barrientos e a bibliotecária Matilde da Universidad de Sevilla, pelo acolhimento nos períodos de estância de investigação, com importantes apontamentos e motivações para o desenvolvimento do presente trabalho!

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação da Unesp de Assis pelas trocas e apoios!

Aos funcionários da Pós-Graduação e também da biblioteca pelo auxílio e orientação durante mestrado!

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Enfim, meus sinceros e doces agradecimentos à todas as pessoas que direta ou indiretamente compõe a dança e a música do meu viver. Levo com carinho o movimento afetivo do toque de cada encontro com o mundo sensível, das cores, das plantas, dos animais, dos cheiros, dos abraços, medos, quedas e superações, dos apertos de mãos, olhares, lágrimas e sorrisos, assim é nossa Vida em Dança [...]

*“Porque a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada” [...]*
(Cecília Meireles)

*“E
REMOVIMENTADA”
(Máriele Rodrigues Correa)*

LOPES FORTE, Vanessa Fernanda. **AN-DANÇAS: Movimentos do Corpo no Cotidiano e na Dança**. 2018. 126f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Psicologia). –Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

RESUMO

O presente estudo propõe-se a compreender o fenômeno do movimento do corpo por meio da sua manifestação na cotidianidade e em situações de dança. Configura-se como um estudo teórico-reflexivo do movimento, enquanto movimento vivido, a partir de autores da Fenomenologia e estudiosos da dança, complementados com dados de vivências próprias do movimento do corpo nas características ou qualidades fenomênicas fundamentais quando em situação de dança e não dança. Busca descrever pontos de divergência e convergência entre esses fenômenos e compreender em que sentido eles poderiam enriquecer e aprofundar o estudo de um pelo outro. Possibilita mostrar, a partir do movimento em palavras, como uma experiência movente em dança contribui para um despertar de intensidades e potencialidades moventes que são da ordem do movimento corpóreo em qualquer situação. As sensações e experiências vivenciadas em dança possibilitariam a emergência de novas configurações espaço-temporais e modos de perceber que transformariam as relações moventes no cotidiano, bem como os movimentos dançantes ressoam histórias, afetos, memórias e imagens do próprio mover cotidiano. O movimento é aquilo que institui de uma só vez o acoplamento sujeito-mundo em tonalidades afetivas e transformadoras, fazendo emergir na corrente movente, tanto um sujeito como um mundo, deixando em aberto tantas outras emergências possíveis que envolvem cada ação feita como uma grande nuvem, arrastando como um buraco negro muitas outras possibilidades de criação. Através do movimento instituem-se concomitantemente tempos, espaços e mundos. Ao dançar, são justamente essas chaves instituidoras que estamos acionando, ou re-acionando. Como uma forma singular de pensar sobre o movimento, a dança, reflete sobre o mesmo. Ela desvela e esconde o movimento pelo movimento, de uma só vez e sem preconceitos; a dança origina esse paradoxo e se origina do mesmo.

Palavras-chave: Linguagem corporal (Psicologia). Sentidos e sensações. Dança. Fenomenologia.

LOPES FORTE, Vanessa Fernanda. **WALK AND DANCE: Body Movements in Daily life and Dance**. 2018. 126f. Dissertation (Masters in Psychology). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2018.

ABSTRACT

The present research proposes to understand the phenomenon of the movement of the body through its manifestation in daily life and dance situations. It is a theoretical-reflexive study of the movement as a lived movement, based on Phenomenology authors and dance scholars, complemented with data of experiences of the movement of the body in the characteristics or fundamental phenomenological qualities when in a dance situation and not dance, seeking to describe points of divergence and convergence between these phenomena and in what sense they could enrich and deepen the study of one for the other. So that it allows to show from the movement in words like a moving experience in dance contributes to an awakening of moving intensities and potentialities that are of the order of the corporeal movement in any situation. The sensations and experiences experienced in dance would allow the emergence of new space-time configurations and ways of perceiving that would transform the moving relations in the daily life, as well as the dancing movements resonate stories, affections, memories and images of the daily movement itself. Movement is what establishes at once the subject-world coupling in affective and transforming tonalities, making emerge in the moving current both a subject and a world, leaving open as many other possible emergencies that involve every action done as a great cloud, dragging as a black hole for many other possibilities of creation. Through movement, times, spaces and worlds are concomitantly established. By dancing, it is precisely these institute keys that we are triggering, or re-triggering. As a singular way of thinking about the dance movement, it reflects on the same. It unveils and hides movement by movement, at once and without prejudice, dance originates this paradox and originates from it.

Keywords: Body language (Psychology). Senses and sensations. Dance. Phenomenology.

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS	10
INTRODUÇÃO	13
1- DESDE QUANDO NOS MOVEMOS? DESDE QUANDO DANÇAMOS?	18
2- MOVIMENTOS DO CORPO NA COTIDIANIDADE E NA DANÇA	25
3- A EXPERIÊNCIA DO SER CORPÓREO-MOVENTE: QUE CORPO É ESSE? QUAIS E QUANTOS SÃO?	41
4- MOVIMENTOS NA RELAÇÃO ADULTO-CRIANÇA: DETERMINAÇÕES E INDETERMINAÇÕES	53
5- MOVIMENTO E PERCEPÇÃO: CRIANDO COM O MOVIMENTO	61
5.1- MOVIMENTO, ESPAÇO E TEMPO.....	65
6- O ENCONTRO ENTRE OS CORPOS: AS RELAÇÕES ENTRE OS MOVIMENTOS UNS DOS OUTROS.....	75
7- MOVIMENTO, FORÇAS E FORMAS: DO INFINITAMENTE PEQUENO AO QUE OS OLHOS PODEM VER.....	85
8- A EXPERIÊNCIA DO SER CORPÓREO-MOVENTE EM DANÇATERAPIA- MÉTODO MARÍA FUX.....	93
9- COTIDIANO DANÇANTE/DANÇA DO COTIDIANO: POR MAIORES RELAÇÕES ENTRE VIDA, ARTE, CLÍNICA E POLÍTICA.....	101
10-ÚLTIMOS PASSOS/ PRIMEIROS PASSOS: NOTAS PARA UMA PSICOLOGIA DANÇANTE	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS.....	119
ANEXOS	126

PRIMEIRAS PALAVRAS

Esses dias estive tentando sentir quando foi que essa questão do movimento se fez mais presente e ressoou em mim. Recordo-me que sempre gostei muito de dançar, dançava do meu jeito, colocava uma música que gostava e me deixava levar pelos movimentos, era uma delícia. Contudo nunca havia feito aulas de dança especificamente. Em 2013, comecei a fazer umas aulas aqui e outras ali, dança de salão e dança contemporânea na minha cidade. Assim fui sendo capturada cada vez mais pelos caminhos dançantes. Lembro-me que quando fiz um intercâmbio para a Espanha em 2014, a parte das aulas que tinha que cumprir, encontrei uma forma de me inscrever nas aulas de dança oferecidas pela Universidade. Era como se já não conseguisse ficar sem dançar, uma atração, porque sentia que, com os momentos dançantes, algo em mim se potencializava nos demais âmbitos de minha vida. Nesse mesmo intercâmbio, estava estudando para uma prova de uma disciplina em psicologia e me encontrei com a palavra “dançaterapia”. Senti essa palavra vibrando em mim e, impulsionada pelo que vinha sentindo com a dança, comecei a investigar mais acerca de tal palavra e quais caminhos ela continha.

Na época tinha aulas de fenomenologia com a Professora Mariluz Pintos-Peñaranda da Universidade de Santiago de Compostela, e, já, toda uma discussão sobre a corporeidade vivida foi me tomando com mais veemência por meio de muitos textos da própria filósofa, bem como, por ela, entrei em contato com o filósofo Erwin Straus e seus questionamentos sobre o espaço, o tempo e o movimento, além de aprofundamentos nas discussões de Merleau-Ponty. Tal professora me impulsionou tanto com os textos, como também me auxiliou a pesquisar sobre a dançaterapia. Como trabalho para o fim dessa disciplina, o tema foi: *“Anotaciones acerca de una relación entre la Danzaterapia y aspectos de la Fenomenología de Edmund Husserl aplicados a las vivencias de mujeres con cáncer de mama”*.

Pois bem, nesses caminhos de busca, foi que cheguei a Fux, primeiramente com livros e leituras sobre sua dança na internet e então comecei a procurar desde a Espanha, onde poderia ter contato com a (dança viva de Maria Fux) aqui no Brasil e, então, conheci a pessoa por meio da qual sentiria a dançaterapia, a professora Adriana Túbero. Se pude conhecer em minha pele as delícias e descobertas das notas dançantes de Fux, essas notas não foram só as dela, mas levam também o carinho e

as cores dos movimentos de Adriana. Adriana Túbero é psicóloga e formou-se em Dançaterapia em Buenos Aires com Fux e há um longo tempo vem trabalhando com encontros de dançaterapia e também oferecendo cursos de formação em Araraquara, em seu espaço, “Espaço Viver- corpo, mente e harmonia”. Pois bem, ali se intensificaram minhas curiosidades e desejos pelo movimento dançante. De todas as aulas de dança que havia feito, parecia que ali a liberdade de criar com o movimento e pelo movimento se intensificava de tal maneira que possibilitava sentir como diz Fux (1983) a imensidade do mundo sensível que está em nós.

Assim, foi se traçando uma trajetória que não consegui separar mais a dança, a psicologia, a filosofia, a pesquisa e a vida. Recordo-me que muito do que lia sobre o corpo, o espaço, o tempo e o movimento nos autores, principalmente da fenomenologia, entre os quais a sensibilidade e textura da escrita merleau-pontyana, me foram muito tocantes, sentia de forma mais profunda em um encontro de dançaterapia. Os encontros de dançaterapia pareciam um laboratório vivo de muitos temas filosóficos. Inclusive pensava, *é como se muitas das coisas que Merleau-Ponty está falando sobre os movimentos, as sensações, os hábitos, ainda que o vivamos em todos os momentos do dia, muitas vezes os momentos dançantes possibilitam desvelar com mais intensidade*¹.

Nesse íterim, sob orientação da querida Professora Dra. Carmen Maria Bueno Neme, começamos a desenvolver o projeto “Experiências de Dançaterapia de mulheres que vivenciaram o câncer de mama”. Tal projeto² consistiu em encontros experimentais de dançaterapia, nos quais as participantes e eu fomos retrazendo, revivendo e criando ao mesmo tempo experiências corpóreo-espaço-temporais.

Também foi mais ou menos por esses meios, que consegui a aventura e a oportunidade de ir conhecer Maria Fux em seu “Centro Creativo de Danzaterapia” em Buenos Aires e participar de um seminário seu. Até hoje sinto o arrepio em minha pele e a emoção que me tomou ao sentir meus pés entrando em seu estúdio, que tem uma energia penetrante. É o corpo em dança da María que está ali concentrado, penetrado pelo chão e pelas paredes do estúdio [...] Emoção que se intensificou ao poder senti-la em sua voz e seus movimentos presentes, aos 94 anos de idade. Arrepio-me de

¹ As partes em itálico que não estão relacionadas a um autor específico, e que aparecerão ao longo do presente trabalho se referem a comentários e sensações dos próprios autores.

² FAPESP-processo 2015/11765-3); orientada pela Prof.^a Dra. Carmen Maria Bueno Neme. Um artigo foi publicado a partir dessa pesquisa (Lopes & Neme, 2016).

sentir de novo, e jamais vou esquecer tais momentos dançantes em companhia de Maria e tantas pessoas ali presentes. Durante a vivência, Fux se movia em conjunto conosco, estimulando-nos com suas palavras impregnadas de afeto e movimento e com todo o seu ser dançante. “*Um caminho sempre nos leva a outros caminhos impensados*”, o que foi algo marcante para mim que saiu de Fux naquele encontro e que me tocou como seu abraço e sorriso.

Tendo em vista esse pequeno recorrido que pude fazer, é nessas e dessas “An-Danças” que fui aguçando o desejo de tecer relações sobre os movimentos e me questionar sobre *como vivenciava os movimentos quando estava dançando e quando não estava dançando. Inquietava-me a vivência do movimento em dança e o como me faziam sentir e viver coisas que pareciam revelar qualidades, sensações e potencialidades de qualquer movimento. É a partir dessas inquietações que advém a necessidade de uma discussão mais aprofundada da vivência do movimento na cotidianidade e em situações em dança.*

INTRODUÇÃO

Na presente dissertação, a proposta é abordar os movimentos do corpo em suas formas de manifestação na cotidianidade e em situações de dança. Esse é um dos grandes nortes que compõe nosso caminho metodológico ao tratar do tema e que, conforme explicitado anteriormente, adveio de nossas sensações e reflexões sobre tais experiências moventes.

Também estávamos contagiados por movimentos pensantes tanto de Erwin Straus³ (1891-1975) como de Merleau-Ponty⁴ (1908-1961). A partir de aí foram emergindo tanto a ordem e necessidade das temáticas a serem exploradas como outro importante autor que ressoou com nossa problemática de estudo, o filósofo português José Gil⁵, e demais comentadores que foram fazendo parte e coreografando essa An- Dança. Entre eles, atores, dançarinos, bem como, relatos

³ **Erwin Straus (1891-1975)**, juntamente com Eugéne Monkowski, Ludwing Binswanger e Buytendijk, foi um dos maiores representantes da Psicologia Fenomenológica. Formou-se em psiquiatria e neurologia na Alemanha. Em 1938 emigrou para os Estados Unidos aonde lecionou em várias universidades. Também foi professor na Universidade de Berlim aonde teve constantes contatos antes e depois da segunda guerra com Karl Jaspers, Minkowski e Binswanger. Sua obra abordou temas psiquiátricos como as fobias, as alucinações, bem como a experiência espaço-temporal nas psicopatologias. Straus é fortemente adepto a fenomenologia husserliana não em quanto o método da redução transcendental presente nos trabalhos de Husserl, mas sim na busca por considerar as distintas dimensões da subjetividade sob a égide do fenômeno vivido, na contramão das concepções da fisiologia clássica e da psicopatologia organicista, ambas pautadas nos pressupostos do mecanicismo cartesiano. Além disso, Straus teria problematizado o movimento de maneira direta e original como um elemento fundamental da subjetividade humana, reconhecendo sua indivisibilidade, sua imanência com a sensação e sua integração, questões essas que posteriormente aparecerão nas fenomenologias de Maurice Merleau-Ponty e Jan Patoka (LUCERO, 2015, p.59, tradução nossa).

⁴ Merleau-Ponty foi um filósofo fenomenólogo francês nascido em 1908 e falecido em 1961, seguidor da Fenomenologia de Edmund Husserl, na qual foi introduzido por grande influência de autores como Aron Gurwitsch quem lhe introduziu além da fenomenologia de Husserl, nos pensamentos de Adhémar Gelb e de Kurt Goldstein e na relação de Husserl com Goldstein; Sartre e Eugene Fink (PINTOS-PEÑARANDA, 2007). Diante de todas essas influências, Merleau-Ponty se dedicará e se aprofundará no fato de que “a origem do sentido deve ser buscada na consciência <<perceptiva>>; nesta consciência na qual não existe distância alguma entre o sujeito e o mundo e sim uma radical correlação” (PINTOS-PEÑARANDA, 2007, p. 194, tradução nossa).

⁵ José Gil é filósofo, ensaísta e professor universitário português. Licenciado em Filosofia, em 1968, na Universidade de Paris. Em 1969 obteve o grau de mestre com uma tese sobre a moral de Immanuel Kant, em 1982 concluiu o doutoramento com uma tese intitulada *Corpo, Espaço e Poder*, publicada em 1988. Coordenador do Departamento de Psicanálise e Filosofia da Universidade de Paris VIII, em 1973. Em 1976 regressa a Portugal, para ser adjunto do Secretário de Estado do Ensino Superior e da Investigação Científica. Em 1981 instalou-se definitivamente em Portugal, tornando-se professor auxiliar convidado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde lecionou Estética e Filosofia Contemporânea. É autor de várias obras relevantes, que tratam de filosofia, artes, dança e literatura, entre eles: *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa* (Relume Dumará) e *Movimento Total – O Corpo e a Dança* (Iluminuras) (Entrevista a Helena Vieira, 2011, 1-2).

peçoais e sensações da pesquisadora. Também lançamos mão em alguns momentos, de vídeos que possibilitassem uma imersão mais aprofundada ao abordar o movimento dançante.

O presente trabalho configura-se como estudo teórico-reflexivo, a partir de autores da Fenomenologia e estudiosos da dança, complementados com dados de vivências próprias do corpo e em situação de dança. O objetivo é discutir o movimento enquanto movimento vivido, em suas características ou qualidades sentidas quando em situação de dança e não dança, buscando descrever pontos de divergência e convergência entre esses fenômenos e em que sentido eles poderiam enriquecer e aprofundar o estudo de um pelo outro.

Como encaminhamentos desse objetivo principal, pretendemos mostrar como uma experiência movente em dança contribui para um despertar de intensidades e potencialidades moventes que são da ordem do movimento corpóreo em qualquer situação, refletindo como as sensações e experiências vivenciadas em dança e na arte de forma geral, possibilitam a emergência de novas configurações espaço-temporais e modos de perceber que podem transformar as relações moventes no cotidiano, revelando histórias, afetos, memórias e imagens de tudo o que é vivido.

Nosso interesse manifesta-se numa incessante busca por expressar em palavras essa dimensão do viver tão íntima e ao mesmo tempo tão estranha ao nosso ser, qual seja, a experiência do movimento. E para isso, o contraponto com a dança se mostra um caminho especial, sendo nela, talvez, onde se dê a maior brincadeira que fazemos com nosso corpo (em e pelo) movimento.

É importante considerar, que o estudo do movimento pode ser tomado por várias ramas da ciência e da filosofia, e explicado como algo objetificável e separado de nós mesmos. No entanto, invertermos a situação e nos propomos a senti-lo com certa dose de mistério, de estranhamento, de contínua curiosidade por algo tão óbvio; contendo ao mesmo tempo, nossas ânsias por querer defini-lo e dar respostas acabadas sobre o mesmo. Vale ressaltar que não estamos isentos de objetificá-lo, já que partimos de uma imersão cultural e de perspectivas de saberes que indiretamente nos torna impossível falar do movimento sem arrastar muitos desses pré-conceitos sobre o tema, por mais que tentemos colocar-nos em questão enquanto seres que provam e que são provados por isso que estamos chamando de movimento. Concomitantemente, falar do movimento do corpo nos levará ainda a discutir qual a nossa concepção de corpo, o que estamos denominando corpo?

Apresentaremos em seguida, como foi se coreografando nossa An-Dança, que poderia e poderá ser coreografada de muitas outras maneiras impensáveis e improváveis.

No tópico “Desde quando nos movemos? Desde quando dançamos? ”, trazemos algumas discussões introdutórias sobre a experiência do movimento, bem como, um recorrido histórico e contextual sobre “as danças”.

Em “Movimentos do corpo na cotidianidade e na dança”, pontuamos algumas experiências moventes da pesquisadora em uma escrita contínua entre movimentos em dança e no cotidiano e discussões propostas por Straus (1966/1971) em seus capítulos: “Las formas de la Espacialidad” y “El Movimiento Vivido” do livro “Psicologia Fenomenológica”; por Merleau-Ponty principalmente em sua obra “Fenomenologia da Percepção de 1999, original publicado em 1945 e por Gil (2001) em seu livro “Movimento Total: O corpo e a Dança”.

Tais discussões, referem-se às dimensões desdobradas pelo movimento, quais sejam, tempo, espaço, peso, suas dimensões de atualidade e virtualidade. Quanto ao formato de escrita em contínua relação entre as qualidades sensíveis do movimento em dança e não dança, gostaríamos de ressaltar que foi em Straus (1971/1966), onde tivemos o primeiro contato com tal forma de abordar o assunto. Na obra de Gil (2001), essa também é uma característica marcante, principalmente em alguns capítulos.

No capítulo “A experiência do ser corpóreo-movente: que corpo é esse? Quais e quantos são? ” Buscamos discutir e refletir sobre a experiência do corpo do dia-a-dia e do corpo das artes, em específico, do corpo dançante. Partimos dos questionamentos abordados por Gil (2002) em seu texto “O corpo paradoxal”, de apontamentos dos autores já citados no tópico anterior e outros importantes autores que contribuem para um processo de desconstrução da ótica objetiva do corpo, em direção a dimensões de abertura e novas configurações do que se vive e entende pelo mesmo.

Já em “Movimentos na relação adulto-criança: determinações e indeterminações” trazemos algumas importantes contribuições do psicanalista Donald Winnicott (1967/1975, 1990) e seus comentadores, juntamente com autores já citados, no que tange às relações afetivo-moventes que vão se constituindo na relação adulto-criança e que podem ser consideradas como verdadeiras coreografias dançantes que

nos põe em contato com dimensões espaço-temporais-afetivas em contínua construção.

No tópico “Movimentos e percepção: criando com o movimento”, desenvolvemos a partir dos estudos presentes em Straus (1966/1971); Merleau-Ponty (1945/1999), e seus comentadores, as relações entre movimento e percepção na constituição de sujeito e mundo.

Em seguida, nos aprofundamos nas dimensões espaço-temporais dos movimentos em dança e não dança. Os autores e comentadores do tópico anterior continuam presentes. Além disso, apresentamos as noções de espaço do corpo apresentadas por Gil (2001).

O capítulo “O encontro entre os corpos: as relações entre os movimentos uns dos outros”, se desenvolve em processo de continuidade e aprofundamento das questões abordadas nos tópicos anteriores. Retomamos as noções relacionais presentes em Winnicott (1958/2001/1967/1975) e seus comentadores, bem como, as aproximamos da noção de atmosfera em Gil (2001) e de empatia em Pintos-Penaranda (2010), explorando questões sobre a reflexividade entre os movimentos uns dos outros e os coloridos rítmico-afetivos que encerram e instituem. Tais compreensões se deram de forma mesclada entre contextos dançantes e não-dançantes.

Em “Movimentos, forças e formas: do infinitamente pequeno ao que os olhos podem ver”, nos detivemos sobre a dimensão de virtualidade do movimento na sua relação com a forma, e as relações entre os processos sensório-motores e nossas capacidades imaginativas e conceituais. Tal tópico, se aprofunda em como a dimensão de virtualidade assume maiores proporções de sensação e percepção nos momentos dançantes, revelando um corpo ressoante das forças e movimentos do mundo. O capítulo traz importantes contribuições de Gil (2001) para abordar o tema, e de um dos propulsores da dança Contac Improvisation, Steve Paxton (1992).

Após todo o recorrido, e, já nos encaminhando para o final, o tópico “A experiência do ser corpóreo-movente em dançaterapia- método Maria Fux”, discutirá algumas características importantes sobre a proposta de dança apresentada pela bailarina argentina e sua máxima por uma conexão entre arte e vida, devolvendo as pessoas através de sua prática dançante o poder de experimentar-se em movimento e criar dança que todos possuem. Isso porque, Fux (1983, 1988, 1996, 2005, 2011a) tem quanto aos limites de cada um, uma atitude de aceitação e positividade. Ao não

delimitar um movimento específico a ser atingido, qualquer possibilidade de movimento faz-se igualmente importante.

Já, em “Cotidiano dançante/dança do cotidiano: por maiores relações entre vida, arte, clínica e política”, sintetizamos a proposta de que a experiência artística de forma geral e, em específico, os movimentos dançantes, carregam a possibilidade de nos desvelar a plasticidade e a indeterminação tanto do corpo quanto do mundo. E dizemos desvelar, porque tal plasticidade e abertura são originárias e compõem e possibilitam toda a objetividade e cristalização dos movimentos cotidianos. Este tópico, expõe contribuições da psicanalista Suely Rolnik (2002), no que se refere às suas discussões sobre a prática artística de Lygia Clark na busca de religar arte e vida; as propostas do filósofo John Dewey (2008) sobre a experiência estética, em sua dimensão de condição para qualquer processo vital e as proposições relacionais entre dança, política, cidade e polícia em Lepecki (2011).

Como tentativa de uma possível contribuição do presente trabalho para o campo da Psicologia, no capítulo anterior às considerações finais, esboçamos algumas noções para uma Psicologia Dançante, tendo o cuidado de não cairmos no puro utilitarismo das coisas. Partimos do pressuposto de que existe na prática psicológica uma relativa indefinição e dificuldade de uma total delimitação de seu fazer, considerando tal aspecto como um ganho, que, além de aproximá-la do movimento menos utilitário da dança, pode por meio dessa, ampliar as suas práticas terapêuticas. E, principalmente, encontrar na dança vivida, fontes para uma ontologia do ser-humano, que ao invés de dar poder de saber a uma categoria profissional, devolve esse poder a cada um de nós. Adentremos então aos temas explicitados!

1- DESDE QUANDO NOS MOVEMOS? DESDE QUANDO DANÇAMOS?

O título do presente capítulo pode indicar um erro talvez, o erro de buscar uma origem para algo que está constantemente escapando de nosso campo do saber, contudo, será uma tentativa de contextualizar de forma viva o movimento e a dança.

É difícil que nos imaginemos sem a experiência do movimento, de modo, que pensar uma origem para ele é como sentir que ele está aí desde sempre. O movimento nos dá a sensação de que estamos vivos, de que temos um campo de possibilidades, e sua origem nos moldes experienciais a que nos propomos estudá-lo nos leva para uma origem indeterminada.

Horenstein (2013, p. 24-25) pontua que, de acordo com Merleau-Ponty, para que se possa compreender o movimento como algo diferente de “mudança de lugar” de um móvel no espaço objetivo, é necessário: 1) que o móvel seja um movente, 2) que o movimento seja constitutivo do movente, 3) que haja mescla entre interior e exterior, entre a frente e o atrás, ou seja, que não haja um espaço objetivo de coordenadas fixas, 4) que haja mesclas das coisas comigo e não uma mera justaposição. Nesse sentido, Merleau-Ponty (1945/1999) reitera a necessidade de se voltar para o movimento enquanto vivido no mundo, conforme nos propõe Husserl (1859-1938) em seus estudos da experiência perceptiva e Erwin Straus em suas descrições do movimento vivido. De acordo com Straus, (1966/1971, p.70),

O problema do movimento vivido está incluído no fenômeno básico da mudança, em um chegar a ser. ‘Querer mover-se’, somente é possível a um sujeito que ao estar ele mesmo incluído em chegar-a –ser, chega a ser diferente [...] Assim é evidente que o lugar aonde me encontro agora constitui-se de circunstâncias, assim, jamais me encontro inteiramente em um tempo e lugar particulares.

Straus (1966/1971), em seu capítulo “*El movimiento vivido*”, traz a reflexão de que nós humanos experimentamos o movimento vivido como uma das características mais importantes de seres vivos. O autor descreve uma vivência, na qual alguém se depara com algo e se assusta ao perceber que esse algo se move por si mesmo, contudo, se alivia ao dar-se conta que esse algo não se move por si mesmo, “carece

de vida”. De acordo com Alarcón⁶ (2009, p.6), “nuestros movimientos no sólo nos permiten actuar en el mundo, sino que em cada movimiento nos sentimos a nosotros mismos”. Rodriguez (2011), aponta que o movimento e a respiração marcam o começo da vida.

Nesse ponto fundamental, abre-se um espaço de grande importância e reflexão acerca da dança.

La danza es el arte del movimiento del cuerpo humano. Sí se compara este arte con la música se puede decir que la relación que el bailarín tiene con su propio cuerpo es semejante a la de un instrumento musical que tiene la capacidad de tocarse a sí mismo. La danza es una forma de movimiento cuyo principio es el “moverse a si mismo (ALARCÓN, 2009, p.4).

A dança é a arte que tematiza o movimento do corpo humano, Alarcón (2009) nos chama a atenção para o corpo que dança, no sentido de que comparado com um instrumento e a música, o corpo dançante, toca a si mesmo em um movimento que “move a si mesmo”. Toca a si mesmo e ao mesmo tempo, mostra nesse tocar, as notas do vivido, como podemos ver em Bonilla (1964).

Bonilla (1964), expõe que somente na dança, expressada no rito, símbolo, mito e arte, é que o homem pode colocar a maior carga expressiva de seu viver, bem como, expor elementos de seu ser psicofísico. Para Bonilla, a dança conta daquele que dança de forma profunda e mágica. Segundo ele, ela é considerada a mãe de todas as artes, se dando de uma só vez no tempo e no espaço. Formando parte dos ritos das diferentes culturas, a dança estava presente nas celebrações de nascimentos e mortes, em rituais de início da fase adulta, e também na invocação de deuses, solicitando agradecimento e proteção.

En las antiguas comunidades tribales se consideró la danza como um médio para comprender y orientar el ritmo del universo, tanto em el marco de las múltiples manifestaciones de la naturaleza como para la afirmación del sujeto y de su propio lugar en el mundo. Las danzas para provocar la lluvia, pedir éxito en la caza o agradecer una buena cosecha ejemplifican esta concepción

⁶ Mónica Alarcon é filósofa, com doutorado na Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.B./Alemanha. No momento leciona na Albert-Ludwigs-Universität Freiburg e participa do grupo de pesquisas “mBody, KünstlerischeForschung in Medien, Somatik, TanzundPhilosophie“ [mBody, pesquisa artística em mídia, somática, dança e filosofia]. Autora do livro “Die OrdnungdesLeibes – EinetanzphilosophischeBetrachtung” [A Organização do Corpo – Uma abordagem a partir da dança e da filosofia], Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009 (ALARCÓN, 2014, p.44).

de la danza como medio de comunicación con los dioses (CHAIKLIN, 2008, p.27).

Tanto para Chaiklin (2008) quanto Bonilla (1964), podemos observar que a dança era parte constante do dia-a-dia das pessoas, tendo participação no modo como as pessoas compreendiam e se orientavam na mescla de seus ritmos com os do universo. Ela permitia um contato com algo maior, tendo, por isso, forte conexão com a forma de se viver a religião.

De acordo com Bonilla (1964), Garaudy (1980) e Rodriguez (2011), no Ocidente e até a Idade Média, a dança estava unida ao homem em suas intrincadas relações entre corpo, mente e espírito. No século XVII, sob influência do pensamento cartesiano, produz-se uma compreensão dissociada entre corpo-mente, o que também se manifesta na dança clássica. Contudo, no início do século XX, frente à dança clássica que havia se consolidado no ocidente, surgem novas concepções de dança e de modos de movimento do corpo, buscando a expressividade, a espontaneidade e a criatividade, em contraponto à rigidez das formas clássicas. Bailarinas como Isadora Duncan, Mary Wigman, Marta Graham, Rudolf Laban foram inovadores, inaugurando novas linguagens em movimento.

Choza, 2007, em seu artigo “Formas primordiais de expressão corporal. A dança como pregaria”, propõe sobre a dança, a compreensão de que nela, seria possível a reconstrução da gênese das formas de comunicação e expressão. Perspectiva essa, que o leva a considerá-la como o princípio de muitos movimentos que hoje se manifestam culturalmente de determinadas maneiras. “As possibilidades dos movimentos corporais são muitas. Os primitivos talvez chegaram a explorá-las, e as crianças talvez repitam seu caminho. Posteriormente, a utilidade e o rendimento selecionam os movimentos mais habituais, e isso se ensina e se transmite” (CHOZA, 2007, p.76, tradução nossa).

Assim sendo, ao atravessar essa esfera das expressões usuais, se chegaria às expressões originárias. “No que se refere à dança, podemos supor que a dança contemporânea, a partir de Isadora Duncan e Marta Graham, conquistou-se pela primeira vez os ritmos e movimentos essenciais do cosmos e da existência humana” (CHOZA, 2007, p.76, tradução nossa).

A dança moderna americana, tem ligação com forças culturais mais amplas, tendo suas origens nos embates contra as noções utópicas de liberdade do corpo e

do espírito, visando à busca pela auto expressão. “Seus princípios remontam a Isadora Duncan (1877-1927), quem em reação contra os espetáculos do ballet e os entretenimentos populares, pôs-se a descobrir uma forma natural de movimento e elevar a dança a uma forma de arte para expressar ideias e emoções [...]” (WARREN, YOUNGERMAN, YUNG, 2013, p.4).

Bailarinos como Loie Fuller (1862-1928), Maud Allan (1873-1956) e Ruth St.Denis (1879-1968), bem como Ted Shawn (1891-1972) também inovaram com suas danças. St. Denis e Shawn se inspiraram na música e em outras culturas para criar “visualizações musicais”, expressando em suas coreografias gêneros de dança e rituais de outras culturas.

Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958) e Charles Weidman (1891-1972), discípulos da Denishawn, saíram da escola em meados da década de 1920, objetivando criar suas próprias danças. “La técnica de Graham ponía énfasis en la contracción y relajación de la respiración, pues entendía que la danza revelaba el “paisaje interior” del alma” (WARREN, YOUNGERMAN, YUNG, 2013, p.4).

Já a técnica de Humphrey adveio do estudo da natureza, explorando o drama do cair e recuperar-se, “la respuesta del cuerpo a la gravedad, y elevó a un arte la disciplina de la coreografía en el libro *El Arte de Crear Danzas (The Shakers)*” (WARREN, YOUNGERMAN, YUNG, 2013, p.4).

Na Europa, temos como nomes inovadores da arte de dançar, com ênfase na dança da expressão, Rudolf Von Laban (1879-1958) e seus discípulos Kurt Jooss (1901-1979), Mary Wigman (1886-1973) e Pina Bausch (1940-2009).

No Brasil, de acordo com Greiner (2009), os bailarinos Klauss Vianna (1928-1992), Angel Vianna⁷ e Takao Kusuno (1945-2001), foram pessoas que trouxeram importantes questionamentos no cenário da dança brasileira, na perspectiva de um corpo pensante e da percepção como forma de conhecimento, buscando valorizar mais o sentir movente do bailarino, do que as formas de sua aparição.

É importante citar também, a inovação da dança butô pelo dançarino e coreógrafo japonês Tatsumi Hijikata (1928-1986), com sua criação de um novo estilo de dança.

⁷ Angel Vianna (atualmente com 90 anos de idade) possui a Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna no Rio de Janeiro, que conta com três cursos de pós-graduação: Preparação Corporal para Atores; Estudos de Dança, Vídeo Dança e Multimídia; terapia através do Movimento e Processo de Subjetivação (BORGES, 2009).

É importante ressaltar que essas novas formas propostas por sua dança não se tratam somente de formas a partir das quais dançar, mas propostas de novas possibilidades de relação através do corpo, implicando formas de agir e pensar; processos que se dão igualmente através de movimentos, associações e relações operadas pelo corpo (COLLETI, 2016, p.62).

Outra importante contribuição para os questionamentos sobre o mundo da dança, é a bailarina argentina María Fux (1983/2011), que aos seus 96 anos continua dançando e criando com a Dançaterapia. Uma pessoa que busca caminhos para que a dança possa promover novas formas de se sentir corporalmente, encontrando e experimentando nesse corpo “eu-possos” que *a priori* não se davam como possíveis.

Tendo em vista o aparecimento dessas formas de dançar, como reações às concepções que estavam estabelecidas até então, é aproximadamente na década de 1930 que a dança moderna deixa de ser vanguarda e é aceita como forma de arte. E, como vemos, continua com suas rupturas e novas criações das escolas e correntes que as precedem, sendo que, nas universidades suas incorporações se deram principalmente, nos departamentos de educação física e das artes cênicas. (WARREN, YOUNGERMAN, YUNG, 2013).

Na década de 1950, houve uma nova corrente de rupturas. Merce Cunningham (1919-2009), que fora aluno de Marta Graham, rompeu com a Companhia desta em 1945 e se propôs a desenvolver um estilo abstrato de dança.

Cunningham y el compositor John Cage introdujeron métodos radicales para crear danzas, tales como el uso de procedimientos aleatorios; la música, el vestuario y la escenografía estaban divorciados del movimiento. Cunningham siguió innovando hasta el final de sus días; a los 90 creó coreografías usando software para generar ideas para el movimiento y música nueva a cargo de Radiohead (WARREN, YOUNGERMAN, YUNG, 2013, p.5).

Pois bem, o que Cunningham pretendia de acordo com José Gil (2001), era criar imanência. Ao preterir da dimensão expressiva num primeiro momento, ele almejava que os bailarinos se concentrassem apenas nos movimentos, era como poder libertar os movimentos de expressões emocionais pré-estabelecidas e permitir que do próprio movimento surgissem novas sensações e expressões. “Cunningham quer a imanência: para ele, o sentido não é transcendente ao movimento e à vida. O sentido do movimento é o próprio movimento sentido”. (GIL, 2001, p.53).

Cunningham mal acabou de questionar e propor novas formas de se experimentar e criar os movimentos em dança, e surgiu na década de 1960 por alguns de seus bailarinos, uma resistência contra sua possível ênfase na técnica, destacando-se os mesmos como figuras pós-modernistas.

La Época del Judson (1962-1968) fue de gran influencia y lleva el nombre de la Judson Church en la Ciudad de Nueva York donde se reunían intérpretes de vanguardia. Estos artistas revolucionarios, entre los que figuraban David Gordon, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton y Deborah Hay participaban en talleres de movimiento dirigidos por el acompañante de Cunningham, Robert Dunn; su primer concierto tuvo lugar en la Judson Church en 1962. (WARREN, YOUNGERMAN, YUNG, 2013, p.6).

Dentre os bailarinos envolvidos na época da Judson Church, abordaremos alguns aspectos das danças de Yvonne Rainer (1934) e Steve Paxton (1979).

Yvonne Rainer (1965), publica o “No Manifesto” proclamando “Não ao fato de alguém se mover ou fazer mover”. De certa forma, ela está questionando a própria dança enquanto propulsora de repressão dos movimentos e o seu rompimento com o cotidiano. Em sua coreografia *Trio A* (1969), Rainer almeja por um fluxo contínuo de energia dos movimentos e opta por não olhar para a plateia (LESTE, 2010, URSINI, 2017).

El *Trio A* de Rainer ejemplifica el minimalismo buscado por los coreógrafos de Judson, quienes cuestionaban la propia naturaleza de la danza y veían el movimiento como vehículo para la resolución de problemas, no para la autoexpresión. Utilizaban personas que no eran bailarines y movimientos cotidianos, y hacían representaciones en espacios no convencionales, desdibujando así los límites entre los intérpretes y la audiencia. (WARREN, YOUNGERMAN, YUNG, 2013, p.6).

Uma dança como possibilidade de resolver problemas, que pudesse estar mais presente no cotidiano, foi conclamada por esses bailarinos. *Trio A*, por exemplo, em uma de suas apresentações, realizou-se em um evento relacionado a uma manifestação contra a Guerra do Vietnã. Rainer, que se encontrava com problemas de saúde, teria dançado expondo o corpo fragilizado. Em outra situação, dançaram nus, tendo a bandeira americana na frente do corpo (LESTE, 2010). Observamos que a busca por problematizar as questões políticas e por mesclar os movimentos em dança aos movimentos políticos, obteve grande foco.

De acordo com Gil (2001, p.196), em referência a Ivone Rainer, existia em sua recusa, uma forma de revelar “o corpo despojado dos artifícios da dança tradicional e, portanto, um novo tipo de movimentos dançados”.

Outro bailarino da Judson Church que opera mudanças e questiona a dança de Cunningham, é Steve Paxton, com a criação do Contact Imrovisation-CI,

[...] o CI é uma forma de dança [...] que assenta no contato entre dois corpos: estabelece-se entre eles uma comunicação tal que começa uma espécie de diálogo em que o movimento de cada um dos pares é improvisado a partir das <<perguntas>> postas pelo contato do outro; <<resposta>> improvisada, mas que decorre do tipo de percepção que cada um tem do peso, do movimento e da energia do outro; << resposta>> dada num movimento ainda e sempre de contacto que engendra uma nova <<pergunta>> para o parceiro, e assim sucessivamente: os corpos deslizam uns sobre os outros, enrolam-se, lançam-se uns sobre os outros, rolam por terra, ficam costas com costas, etc.(GIL, 2001, 135-136).

O referido autor, Gil (2001), nos expõe um importante questionamento sobre as rupturas que esses dançarinos propõem em relação à dança de Cunningham, diz ele: “[...] que visavam esses jovens bailarinos e coreógrafos que a dança de Cunningham não lhes podia já oferecer? Aparentemente a resposta é bem conhecida: a libertação dos corpos, o fim das imposições do <<estilo artístico>>, etc.” (p.184). E, continuando suas inquisições, explicita que tais bailarinos almejavam a “busca de novos movimentos em todos os sentidos, e em todos os planos” (p.185).

Em certo sentido, poderíamos dizer que cada ruptura que um grupo de pessoas faz com relação às danças presentes, enseja um desejo por questionar as barreiras existentes, e por vislumbrar novas possibilidades de movimento e sensações que essa tal forma de dançar está impedindo e renunciando.

Tendo em vista tais notas sobre o movimento e o recorrido histórico-contextual da dança, nos evidenciando os vários rompimentos entre um grupo de dançarinos com outros, bem como, as valiosas contribuições do filósofo José Gil, o próximo capítulo configura e materializa nossos objetivos de forma aprofundada e em sua principal característica de contínua descrição e análise dos movimentos em dança e não dança.

2- MOVIMENTOS DO CORPO NA COTIDIANIDADE E NA DANÇA

[...] a dimensão ontogenética e criadora do próprio movimento. A dança contemporânea compreender-se-ia, neste contexto, como investigação dos sentidos e significados que apenas existem através da atividade e não do conceito, do devir e não da categorização, da novidade e não da classificação, do élan e não do fixo, do fluxo e não do sólido” (UMBELINO, 2016, p. 54).

O que dizer da experiência que temos de nossos movimentos no dia-a-dia e em uma situação em dança? Pois, começando por uma tentativa de deixar que as palavras se movimentem e bailem, talvez possamos contribuir com algo a respeito.

Quantos movimentos feitos hoje, quantos movimentos deixamos para trás, já se passaram, quantas emoções transmitiram, quantos caminhos percorreram. Algo ficou conosco? Talvez a lembrança daquilo que vivemos e que tocou nosso ser, daquilo que nos transformou e por meio do qual já estamos sendo outra coisa.

A seguir, apresentamos uma descrição de uma experiência nossa, que consideramos importante na tentativa de captar as sensações dos movimentos em dança e não-dança.

Pois bem, hoje, enquanto caminhava, pensava, e me mesclava andando e pensando. Pensava com minhas pernas, pés; absorvia-me na paisagem, tinha metas curtas e em longo prazo que me estavam levando e guiando; algumas vezes com maior evidência e influência e outras nem tanto. Às vezes, essas metas pareciam estar a uma maior distância temporal de mim e outras vezes essa distância estava tão próxima que já não a notava como futuro. Tinha a preocupação de que as finalidades não ultrapassassem a finalidade maior, que era estar às cinco e meia, no espaço onde sabíamos que iria ocorrer nosso compromisso. Tal distância se mantinha, e tínhamos que aguardá-la e contê-la. Ela era de certa forma um limite, algo que ainda não havia chegado e que estava como um horizonte delimitando as experiências que vinham preencher e diminuir essa distância.

Straus (1966/1971), expõe que no dia-a-dia, nossos movimentos estão dirigidos na maior parte do tempo a finalidades pré-estabelecidas, a resultados que temos que atingir e lugares que temos que chegar. As coisas do dia-a-dia são, assim, feitas de pequenas e grandes distâncias que parecem que vão escorrendo com o ritmo do dia e da noite, com as cores do céu, com o saber que amanhã sairá o sol

novamente e novamente irá escurecer. Que o amanhã é algo que está um pouco distante, e que eu não posso ultrapassar essa distância simplesmente com o desejo, é preciso esperar, é preciso sentir que aí há um espaço a ser preenchido a ser vivido.

Quando por fim o relógio marcou cinco e quinze, já havia diminuído a distância, já a havíamos vivido e agora novas formas iriam seguir sem a preocupação de ter que esperar pelo momento esperado. Um horizonte já se havia desmanchado, as expectativas diminuídas, a espera transformou-se em formas que esgotaram esse limite. Agora, é possível vivenciar certo relaxamento dessa finalidade, nosso ser em movimento já não precisa chegar até lá. Ele já está. E o que fazemos agora? Que distância temos que esperar, o que temos que fazer para atingir tal coisa? Quanto tempo temos que esperar? Que distância chama nossos movimentos? Que distâncias os guiam? Que formas pedem? Mais ou menos delimitadas? O que fazemos com a espera se já não têm o que esperar? O que motiva essa distância?

Pois bem, no nosso caso, o compromisso era justamente “uma vivência em dança”, e uma dança que priorizava nosso ser enquanto ser de expressão e criação. O encontro denominava-se “El legado rítmico”, organizado por Carmen Perez da escola de dança da Universidade de Cádiz. Havia crianças, adolescentes, adultos e idosos. O encontro aconteceu em um parque da cidade. Os ritmos eram criados e propostos em uma inter-relação dos movimentos corporais de quem estava dançando e dos músicos percussionistas.

Ali, naqueles momentos vividos em dança, parece que as distâncias sumiram ainda mais, assim o sinto. A impressão que conservo é que os horizontes de limites se borram e estou mais imersa do que nunca. Por mais que tivesse que pegar um ônibus de volta, isso já não me preocupava tanto, talvez, porque tivessem pessoas comigo que me estavam desocupando dessa preocupação. O fato é que ali os movimentos não tinham que esperar, a espera não estava tão distante. Straus (1966/1971), nos propõe que o movimento em dança se caracterizaria pelo que ele denominou movimento presencial, “o movimento presencial está isento de direção ou de limite; somente sabe do fluxo ou refluxo, da exaltação e depressão” (p. 46).

De certa forma, é como se vivesse um momento presente mais intenso, o movimento aqui não precisava chegar lá, ou realizar algo, eu me tinha nele e ele me tinha.

O prazer de se mover por mover tomou-me por completa. Já não me preocupava tanto o depois, os movimentos já não estavam tão delimitados por um

fazer que eu ainda não fiz, mas sim por um fazer constante que se consumia no próprio fazer, e sentir isso é algo que muitos de nós não sabemos até que não experimentamos essa sensação; esse poder que temos de fazer do futuro um futuro que não necessita esperar tanto, fazendo do presente uma duração mais viva e contínua, conectada com nossa própria transformação.

Straus (1966/1971), explicita que em dança, o momento pático⁸ da experiência assume maiores proporções, e, portanto, seria nosso próprio “fundir-se-com” que estaria em questão, ele utiliza a expressão “nosso fazer vital”. E acrescenta, “toda vez que a dança não esteja conformada por convenções sociais ou intenções estéticas” (STRAUS, 1966/1971, p.39), se daria uma atualização da união sujeito-objeto por meio da incorporação de tal significado.

Dançando, quando não se está preocupado, motivando seus movimentos por um limite, por uma espera delimitada a atingir, provamos graus de borrões de um horizonte de espera. Já não estamos motivados por chegar a algum lugar, mas também não estamos dormindo, ou sentados no sofá, ou beijando. Estamos dançando, estamos nos movendo, nos movendo e jogando com essa possibilidade que temos e deixando que o movimento nos tome pelas mãos, pelos pés, por todo o corpo, sem a necessidade de mover-se para fazer alguma coisa, saboreando o movimento pelo movimento.

E não estamos dizendo que nessa situação em dança não existia motivação e também limitação. Existe, e talvez seja a motivação pela própria motivação. Um movimento motiva o outro e já está. Temos tanto para poder mover, tantas formas que podem ser assumidas e tantas vezes transformadas que simplesmente qualquer cotidiano, qualquer dia-a-dia, nunca nos permitirá. Nem mesmo situações em dança, que de uma forma ou outra sempre impõem limites, seja desde dentro do próprio ato de dançar, seja pelas imposições que um determinado estilo ou movimento acabam

⁸ No primeiro capítulo de seu livro, em: “el momento gnóstico y el momento pático” Straus, nos expõe que a ciência em grande medida valoriza o momento gnóstico, desconsiderando essa outra dimensão fundamental e imediata de relação com o mundo. Os momentos onde nosso modo de se relacionar com as coisas se dariam mais no nível de conhecimentos e análises seriam os momentos gnósticos da experiência; e os momentos onde a tensão sujeito-objeto estaria muito reduzida, caracterizariam o momento pático de nossa experiência. “O pático é uma característica da experiência primordial, por isso é tão difícil de compreendê-lo em termos conceituais, pois corresponde a comunicação pré-conceitual que mantemos com as aparências, imediatamente presentes e sensorialmente vividas” (STRAUS, 1966/1971, p. 27).

impondo, até mesmo na hora de ir contra um estilo vigente, como pudemos constatar com a gama de rupturas de um bailarino para com os outros.

O fato é, que, salvo todas essas diferenças vividas que estivemos descrevendo, existe algo que talvez aproxime muito o movimento no dia-a-dia e em uma situação em dança, o fato de que no fundo, *nos perdemos neles*. Não nos damos conta de que nossa essência mais profunda talvez seja simplesmente *transformar-se*. Não estamos tão preocupados com uma imersão desde fora, já estamos sempre dentro do mundo, intencionalmente arrebatados, em algo que vive e pulsa e que não nos pede que tiremos o corpo fora, senão que, desde dentro possamos sentir certo fora. “O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema” (MERLEAU-PONTY, 1945/1999, p.273).

Também é fato, que salvo às semelhanças, experimentamos muitas qualidades e sensações diferentes nos movimentos dançados.

Gil, 2001, em seu livro “Movimento Total: O corpo e a dança”, propõe a ideia de que em nossa cotidianidade, o real está constantemente sendo obscurecido pela realidade. Para o autor, o real é o que sempre vem contrapondo-se à realidade, abrindo o olhar para uma perspectiva que se escondia sob a realidade.

O real é, pois, por um lado, o intempestivo, o que vem sempre a contra-tempo da realidade, o que quebra as convenções, as rotinas, os conformismos, a passividade; e, por outro lado, é o que chega no momento exacto, singular, único, do presente que define de uma maneira nova. Abre os olhares para um outro ponto que se ocultava sob a realidade [...] Toda a arte, e em particular a dança, desejam o real” (GIL, 2001, p.210).

De acordo com ele, para que construamos uma obra atual é necessário buscar o real na realidade, que “são movimentos não dirigidos, ainda não codificados, selvagens, caóticos” (GIL, 2001, p.211), sendo o corpo, o dispositivo mais apto para detectar, apreender e acolher tais movimentos.

O corpo é a caixa de ressonâncias mais sensível das tendências mais obscuras de uma época [...] Trata-se de abrir essa caixa, de abrir o corpo. Porque este poder encontra-se fechado, insensível às pequenas percepções, educado para as tarefas mais exigentes e rígidas da realidade. Abrir o corpo é torná-lo hipersensível, despertar nele todos os seus poderes de hiperpercepção (GIL, 2001, p.211-212).

Voltemos agora, a nossa questão sobre as sensações durante os momentos dançantes e ao sair de um encontro de dança. Sensações corporais e de movimento que até então não sentíamos, como se se nos abrisse uma profundidade de sensações que antes não notávamos. Sobre essa questão, encontramos nas formas de descrição tanto de Straus (1966/1971), como de Gil (2001) ressonâncias muito significativas, daquelas que, quando você lê, diz, *“isso se parece muito à sensação que tive”*.

Straus (1966/1971), afirma que a dança é uma das criações humanas básicas e acrescenta que isso deve resultar de uma necessidade fundamental e muito íntima, perguntando-se, “¿Qué es lo que conduce al hombre a ejecutar movimientos, que, desde el punto de vista de la técnica de la locomoción, resultarían del todo innaturales?” (p.40). O autor nos contempla então, com uma série de questões que poderíamos considerar serem possíveis respostas para sua pergunta.

Primeiramente, ele realça que na experiência imediata da dança, a tensão existente entre o eu e o mundo como que se dissolve, atualizando “una unión de lo separado en una manera mucho más elemental: por la incorporación de su significado” (STRAUS, 1966/1971, p.41).

Ele expõe que em dança, a abrangência que assume a atividade motora do tronco, acentuaria funções expressivas de nosso ser vital em contraponto a um ser que nos serve para o conhecimento e para a ação prática (STRAUS, 1966/1971).

Cuando el ‘yo’ se traslada de la región de los ojos a la del tronco, la intensidad de la actitud gnóstica se reduce y el momento pático de la experiencia ocupa el primer término. Ya no nos dirigimos a los objetos particulares del mundo externo mediante la comprensión, la observación, la voluntad o la acción, sino que experimentamos nuestra existencia, nuestro estar vivo, nuestra sensibilidad, de manera inmediata (STRAUS, 1966/1971, p.42).

Dando continuidade, Straus (1966/1971), nos contempla com a seguinte expressão de uma experiência dançante, “a abertura do espaço do corpo vivo ao seu entorno” (p.42), afirmando que, tal expressão empregada para descrever um movimento dançante, serve para a descrição da experiência movente como um todo, contemplando-nos com uma detalhada descrição sobre o espaço do corpo vivo no andar recorrente do cotidiano, afirmando que nessas condições esse espaço se expande “no interior de seu entorno” através do movimento de balanceio dos braços (STRAUS, 1966/1971, grifos meus).

Claro está, todos somos conscientes de que el movimiento de balanceo de los brazos está condicionado fisiológicamente. Pero el modo en que ocurre-hacia atrás y hacia adelante, su amplitud, uno y otro movimiento de balanceo, la distancia del plano de balanceo a partir del tronco, el balanceo hacia afuera y el empleo de movimientos de la mano para frenar los movimientos de los brazos, la conversión del balanceo hacia adelante en balanceo hacia atrás y a la inversa-confiere al movimiento pendular de los brazos un sello característico. En consecuencia constituye un rasgo distintivo del modo de andar de una persona y podemos inferir de él modos de conducta, rasgos de carácter y de ánimo. El balanceo se vuelve expresivo, revelando la relación activa que mantiene el individuo con el espacio, es decir con el mundo (STRAUS, 1966/1971, p.43).

O autor nos remete com suas descrições e comentários, para uma mescla do espaço do corpo no espaço circundante, uma espécie de osmose de um no outro como diria Gil (2001). Em seguida, explicita que a abertura do espaço do corpo vivente “es mayor cuando el tronco mismo se inserta en el movimiento, tal como sucede en la danza” (p.43). E acrescenta, que as pessoas podem experimentar essas aberturas e osmoses de espaços como um enriquecimento ou como um perigo.

De aí, que muitas pessoas possam evitar esse tipo de experiência, pelo medo, segundo Straus (1966/1971), de “abandonar la posición acostumbrada” (p.44), afirmando ser essa a razão pela qual muitas pessoas seriam incapazes de entregar-se ao movimento da dança “ [...] e intentan-por supuesto que en vano- componerla a partir de pasos y saltos derivados de movimientos orientados hacia fines” (*idem*).

Dando continuidade a essas profundas notas de Straus (1966/1971), ele traz outra questão de suma importância a nosso ver, qual seja, de que ao dançar, experimentamos de forma prazerosa muitos movimentos que em outras circunstâncias seriam experimentados de forma desagradável e perturbadora. Ele argumenta que é possível que sejamos tentados a dizer que essa experiência seria ocasionada pela meta de chegar ao êxtase, contudo, afirma que quem dança sabe que isso não é verdade, afirmando que cada momento do movimento tem seu valor intrínseco. “La fase singular del movimiento resulta de por sí placentera; no lo es por causa de su relación con una meta, condición todavía momentáneamente ausente, sólo para que el movimiento mismo finalmente alcance el placer apuntado” (p.45). Somos capturados por cada movimento e seu valor em si mesmo. Ele não é meio para outra coisa que não a si-mesmo.

Straus (1966/1971), propõe que em dança, a experiência imediata do espaço comporta uma estrutura diferente, o espaço não é mais vivido como o espaço objetivo da física, com suas medidas e orientações bem estabelecidas. “[...] la dirección se traslada y gira con nosotros, por así decir. La disolución de una dirección definida, y su correspondiente disolución de las valencias tópicas, homogeniza el espacio” (*idem*).

No dia-a-dia, com frequência, não é essa a relação que temos com o espaço, já que, para que possamos fazer muitas coisas necessitamos de pontos de orientação os mais estabelecidos possíveis. Por exemplo, se tenho que ir de uma cidade a outra, tenho que seguir as normas indicadas nas placas, para que possa chegar com certo êxito na direção almejada. “La acción requiere un sistema de direcciones definidas y distintas, y lugares determinados con valencias, que varían de acuerdo con sus relaciones con el sistema de direcciones” (STRAUS, 1966/1971, p.46).

Abrindo um parêntese em nossas explicações, é importante salientar que, embora os espaços que nos permitem as ações orientadas pareçam estáveis de por si-mesmos, o espaço da dança em sua desorientação, nos faz descobrir esse espaço anterior e pulsante que está dado na própria constituição do espaço mais objetivo. Ainda que abordaremos essa questão em tópicos posteriores, faz-se aqui uma relação arte-vida que nos permite sentir o espaço das direções de uma outra forma, não tão independentes de nós como a princípio parecem, mas como uma possibilidade de orientação criada e constituída socialmente, diante de outras tantas possíveis formas de organizar essa orientação.

Nesse momento de nossas exposições acerca das descrições dos movimentos, realizadas por Straus (1966/1971), introduzimos o que o autor denomina “experiência presencial”, afirmando que tal experiência se atualiza no movimento e não por meio dele. O autor diz que o movimento em dança ainda que ocupe um intervalo considerável do tempo do relógio, segue sendo em sua totalidade “integralmente presencial” (p.46).

Dessa forma, o referido autor diferencia dois tipos de espaços, o espaço histórico e o espaço presencial,

Mientras bailamos la acción histórica está suspendida; el bailarín está liberado de la corriente del acontecer histórico. La experiencia del bailarín es un modo de estar presente que no apunta a fin futuro alguno y, por lo tanto carece de límite espacial y temporal [...] No está determinado por la distancia,

la dirección y la magnitud sino por la 'amplia apertura', la altura, la profundidad y la autocinesis del espacio (STRAUS, 1966/1971, p.50).

Tal experiência espacial, facilitaria a sensação de unificação descrita anteriormente. Tomados por um movimento sem direção e limite, “[...] que, guiado por la plenitud (Pragnanz) del ritmo, abre y prolonga el cuerpo viviente por el espacio” (STRAUS, 1966/1971, p.50, grifos meus). O movimento dançante preenche o espaço em todas as suas direções, fazendo-nos vivenciar a dimensão “pática” de nossa existência, de uma forma muito mais profunda do que nos movimentos cotidianos.

Resgatando os conceitos de pático e gnóstico em Straus (1966/1971), poderíamos, inclusive, falar de uma transformação do próprio momento pático quando em dança e não dança. De modo que, ao desmembrar a experiência movente em suas configurações espaço-temporais, observamos que, além das diferenças entre os momentos gnóstico e pático de nossas relações mundanas, Straus (1966/1971) nos contempla com diferenças sensíveis nas estruturas espaço-temporais do próprio momento pático ao se viver os movimentos em dança e no dia-a-dia.

Após essas descrições valiosíssimas de Straus (1966/1971), continuaremos com algumas questões propostas por Gil, autor esse, que como aponta Martins (2010, p.114) “Especialista na obra de Gilles Deleuze, Gil foi muito feliz nas sensíveis análises que construiu sobre a dança em seu livro Movimento total: o corpo e a dança”.

Gil (2011) no prólogo de sua obra afirma:

No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abalava os seus ossos e a sua carne [...] o bailarino retoma o seu corpo nesse momento preciso em que perde o seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio (GIL, 2001, p.13).

O autor expõe importantes questões sobre o peso e a gravidade nos momentos dançantes, que apresentaremos em seguida, bem como, descrições sobre o espaço e o tempo, muitas delas em ressonância com as descrições de Straus (1966/1971).

Gil (2001), se pergunta sobre como constrói o bailarino o seu gesto e no que esse gesto se distinguiria do gesto comum.

Ele diz que “o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito” (GIL, 2001, p.14), como a amplitude e profundidade de que fala Straus (1966/1971) e acrescenta que o palco e suas paredes não constituem obstáculo algum já que estamos falando do espaço do corpo do bailarino, “[...] o bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o até ao infinito” (GIL, 2001, p.15), um infinito real, real no sentido que já descrevemos anteriormente.

Mary Wigman (1986), no livro de Gil, 2001; contempla-nos com uma descrição que nos possibilita fazer uma imagem muito profunda sobre essa questão da abertura do espaço na dança,

[...] é o espaço que é o reino da actividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração” (MARY WIGMAN, 1986, p.16 apud GIL, 2001, p.15).

E quando é que um movimento poderia começar a ser sentido e vivenciado nessas qualidades que aqui estamos delineando? Pergunta essa, que não deixa a calar nem a Gil e nem a nós, muito embora isso possa refletir uma inútil busca por um começo sem começo.

Gil (2001), tomando de Von Laban (1879-1958) a noção de esforço, amplamente discutida por esse bailarino, refere-se à transformação de um movimento comum para um movimento dançado quando o esforço atinge seu ponto zero, “o ponto zero do esforço implica uma situação particular de equilíbrio “[...] surge um outro movimento que corre sem entraves” (GIL, 2001, p.18). É o momento em que somos tomados pelo movimento e essa situação só é possível diz Gil (2001) “porque o bailarino atingiu um ponto de equilíbrio que lhe permite deslizar no espaço sem a fricção do peso” (p.19).

Gil (2001), descreve duas espécies de equilíbrio corporal, “aquele mecânico, de um sistema físico; e outro que o movimento e a consciência introduzem no corpo” (p.19), sendo que o movimento dançado surgiria de uma ação conjunta desses dois equilíbrios. É como se o peso sofresse uma transformação de ser sentido como um obstáculo para algo que auxilia o corpo em seu deslizamento.

Essa transformação da sensação do peso em impulso, de acordo com Gil (2001), advém do que já estivemos falando de certa forma, da criação de um espaço vivido e explorado em sua profundidade, de forma que as fronteiras entre o dentro e fora do corpo se desvanecem de forma mais intensa, e o próprio corpo torna-se espaço.

É por isso que o seu <<meio>> não é exterior ao seu corpo, mas desposa-o totalmente, misturando-se estreitamente com ele: é preciso que o bailarino se encontre no seu corpo na ausência de toda a estranheza; ou seja que os seus movimentos se insiram no espaço com a mesma intimidade e a mesma familiaridade com a qual habita o seu corpo. Este último deve tornar-se o seu espaço [...] (GIL, 2001, p.20).

De acordo com o referido autor, a transformação do espaço e o vencimento do peso seriam possíveis quando se dá uma retirada do peso ao corpo ao mesmo tempo em que se mantém a conexão com a terra, tendendo a transformar o peso “em pura gravidade” (GIL, 2001, p.21). Gil (2001) aponta que essa transformação nunca se dá totalmente, mas há como que um processo contínuo do movimento para que se atinja essa energia pura, ainda que fique na tendência, uma tendência que sempre quase chega, nunca chegando de todo.

Dessa forma, a pessoa que dança, já não pesa o seu peso verdadeiro, afirma o autor; “mas alguma coisa como um peso <<fictício>> ou <<virtual>> que depende da energia desenvolvida e consumida. E o que seria tal peso virtual? ” Pergunta-se Gil (2001). Ele afirma que cada bailarino tem o seu, sendo que, o mesmo depende das variações que sofre a força de gravidade, enquanto uma força que liga cada corpo ao solo. Em dança essa força está variando constantemente, poderíamos falar em uma poética de produção de novas formas de se deixar sentir essa força e de fazer senti-la. Provar com ela novas possibilidades desde dentro.

Diríamos então, em consonância com o pensamento de Gil (2001), que é na relação do peso real do corpo parado com a sua transformação em energia, ambos nunca vividos totalmente em sua atualidade, mas sim na virtualidade, na tendência à transformação de um em outro e vice-versa que se vive o que o autor denominou de “peso específico virtual”. “É, uma vez mais, como se tivesse permanentemente dois corpos consigo: um que o puxa para baixo e cujo peso deve vencer; o outro que visa a ausência de peso” (GIL, 2001, p.24).

Nesse atual ponto de nossa conversação, penso que nos caberia a seguinte questão: será que chegamos realmente a pesar esse peso que nos dizem no médico ou que se manifesta por esse número? A sensação do peso está sempre em movimento e há momentos em que parece que estamos mais pesados e que as coisas pesam mais sobre a gente e momentos em que nos sentimos mais leves, como em momentos dançantes. Propomos assim, que essa variação da força de gravidade pode acontecer em maiores ou menores intensidades em muitas de nossas ações cotidianas.

Gil (2001), dirá que o bailarino busca desde o começo o desequilíbrio, para experimentar novos equilíbrios que não o modo mais comum no cotidiano, o estar de pé; “[...] desequilibra-se, procura as situações instáveis que reproduzem esse movimento da evolução da criança entre o gatinhar e o estar de pé. Repete a situação infantil, mas agora, a partir do equilíbrio aprendido; e é isso que muda tudo”. (GIL, 2001, p.24).

Ao lançar-se a experimentar novas formas de equilíbrio no desequilíbrio, o corpo passa a ser vivido em uma dimensão de descoberta e curiosidade, sendo que o equilíbrio estaria na dependência de como a consciência do corpo maneja as forças de transformação do peso em gravidade e vice-versa. “[...] já não é simplesmente o facto de estar consciente que mantém o corpo em equilíbrio, mas a consciência do movimento que o percorre [...], quando a consciência do movimento se torna movimento da consciência” (GIL, 2001, p.25).

Dessa forma, entram em jogo sensações e percepções de um corpo que está sendo atravessado por um conjunto de forças, provocando um ganho de peso aqui, uma perda ali, sendo que, a repartição do peso do corpo está em contínua mudança.

Essa dimensão de vivência se concretiza em um corpo que Gil denominou corpo virtual, um corpo que atualiza a nível macroscópico as reações que se dão na escala do infinitamente microscópico, de forma que, no nível macroscópico estaria o corpo próprio e os seus órgãos, já no nível infinitamente pequeno, a consciência e as imagens. De modo que, na ação se manifesta esse equilíbrio virtual, onde essas escalas micro e macro se permeiam e se tornam ainda mais intensas e comunicativas umas das outras. “[...] o corpo <<abre-se>>, os seus movimentos microscópicos ressoam a uma outra escala na consciência” (GIL, 2001, p.28).

Para a filósofa e dançarina Marie Bardet⁹ (2012), dançar é deixar-se sentir em uma relação de permanente mudança com a gravidade, deslizando entre as mudanças de apoios, em uma atividade que é passiva e em uma passividade ativa. Tal vivência, é explorada em intensidade no Contac Improvisation de Steve Paxton, conforme já mencionado. “Atravesando las direcciones esbozadas, se puede ir actualizando alguna o algunas. Se estira entre la multiplicidad de las relaciones tendenciales y la que se actualiza una atención en curso” (BARDET, 2012, p.5).

É importante ressaltar, que essa multiplicidade de relações tendenciais está se dando concomitantemente às múltiplas relações nos níveis macroscópicos e microscópicos das vivências corporais em ato. Desde a dimensão da “pequena-dança”, assim denominada por Steve Paxton, nos movimentos microscópicos que descobrimos no interior de nossos corpos e que o mantém de pé até às formações visíveis do movimento (GIL, 2001; BARDET, 2012).

De acordo com Bardet (2014), em dança se daria uma percepção diferenciada de um potencial no curso de sua efetivação, na própria mudança.

A atenção dinâmica não é consciência de uma coisa, é atenção de uma mudança através da mudança. Tanto a efetuação como a percepção são de potenciais. Se efetuam alguns, enquanto outros seguem como potenciais não efetutados; a atenção se move entre essas efetuações e os potenciais virtualmente efetivos (BARDET, 2014, p.46, tradução nossa).

Em uma situação em dança, parece mostrar-se com mais intensidade nossa própria condição de *constante intercâmbio entre atuações e potencialidades*, entre o que aparece e o que permanece como possibilidade de aparecer; situação essa primordial e originária que se encontra presente em qualquer movimento vivido, inclusive do próprio ato de dançar. Daí podemos nos questionar, seria essa relação entre o virtualmente efetivo e o efetivo na dança diferente para as demais situações

⁹ Marie Bardet é doutora em filosofia pela Universidade de Paris 8 e em Ciências Sociais pela Universidade de Buenos Aires. Suas pesquisas se desenvolvem entre filosofia e dança, sendo a transversalidade entre esses dois campos, palpável em sua escritura (Penser et mouvoir, l’Harmattan, Paris 2011, trad. Pensar com Mover, Buenos Aires, ed. Cactus, 2012), em suas conferências e apresentações públicas (Des-articulando, uma conferencia em movimento, Espacio Eclético, 2012; Les restes des gestes, 2010) como em seu trabalho docente nas universidades (Paris 8, UBA, UNC, UNLaR) e em instituições de formação artística na França e na Argentina (Bardet, 2015, p.56, tradução nossa).

do cotidiano? Após uma vivência em dança se estenderia para os movimentos no geral um novo horizonte de possibilidades sensório-motoras, ou mesmo, uma determinada vivência cotidiana poderia oferecer novas motivações dançantes? Seria essa efetivação, atuação na dança diferente das efetuações e atuações no cotidiano?

Imaginemos a seguinte situação, uma pessoa caminhando por uma montanha, em contato com a natureza aberta, com seus ruídos, cores e movimentos que chegam e desaparecem. Nessa situação, uma pessoa tem muitas possibilidades de executar seus movimentos. Cada movimento afirmado, feito, é um limite para aqueles que não foram feitos. Poderíamos dizer que igualmente em uma situação em dança, os potenciais virtualmente efetivos dessa pessoa em situação de caminhada, estão em constante relação com os movimentos efetivos de fato. No entanto, é possível afirmar que a atenção da pessoa caminhando pela montanha *está mais voltada ao que ela faz e o modo como faz do que para uma vivência exploratória dos vários jeitos de se fazer e viver os próprios movimentos.*

Suponhamos agora, que essa pessoa que está caminhando pela montanha, quisesse explorar movimentos e deixar-se mover e experimentar-se em distintos modos de mover-se nesse contexto. O que teria acontecido? Pois estaria ocorrendo uma despreocupação com a efetivação dos movimentos para dar lugar a um brincar (um jogo), um fluxo de experimentações entre a dimensão visível e virtual do movimentar-se. Antes, poderíamos dizer que os potenciais estavam o tempo todo em relação com os movimentos efetuados, contudo o que era feito tinha maior importância, o movimento feito que nos protege de cair, que nos deixa ver isso e aquilo de forma clara. No segundo caso, a dimensão do que não foi feito ganha também muita importância.

Diferentemente de caminhar, o fato de dançar na montanha ofereceria uma possibilidade maior para que os movimentos virtualmente efetivos ganhassem formas e aparecessem de vários jeitos. “No plano de imanência, pode ocorrer uma dissolução do atual, fazendo com que as potências das virtualidades ganhem mais consistência. É assim que o virtual cria quando se atualiza, mas ele é também aquilo que se modifica e se transforma: um tempo de plasticidade e de invenção” (MOEHLECKE, FONSECA, 2005, p.49).

Poderíamos imaginar ainda outra ordem de questão, igualmente importante. Uma pessoa que se mescle um tempo dançando e outro caminhando, por exemplo, ora vê uma forma na montanha e se põe a experimentar essa forma em seu corpo,

ora escuta os pássaros que cantam e se propõe a fazer desse ritmo um fundo e uma motivação para mover-se. O que estaria acontecendo aqui? A própria vivência de estar nesse lugar, caminhando, percebendo, se movendo nesse contexto poderia oferecer um fundo de possibilidades virtualmente efetivas que talvez nem estivessem como possibilidades se não fosse por esse contexto, por essa situação de vida. De aí, que a própria situação de vida é fundamental para que se delineie um campo dançante no fluxo das relações entre ações e possibilidades.

Não é possível sair com a dança do mundo, sempre se haverá de dançar em algum lugar, em algum momento, seja com alguma música, seja sem ela, com alguma sensação, dentro de alguns horizontes tanto aquém, quanto além de nosso momento.

Quando transformamos ou nos sentimos transformar em momentos dançantes é possível permitir-se a experimentar e deixar aparecer formas de atuação que no dia-a-dia muitas vezes não nos arriscamos a mudar, já que as normas de como se deve mover, como se deve andar, como se deve comer acabam sendo na maior parte das vezes muito delimitadas e então *todo dia é a mesma coisa dizemos. Lá começa a segunda de novo*, o mesmo trabalho, as mesmas pessoas, os mesmos problemas, as mesmas coisas que tem que serem feitas e não nos damos conta, mas estamos em constante repressão das possibilidades sensório-motoras uns dos outros.

Por essas descrições, vamos nos dando conta das sutilezas que existem entre movimentos que estão sendo feitos com finalidades mais bem definidas e quando esses se transformam em movimentos de dança, quando uma pessoa sente essa transformação de seu movimento, ainda que não se nomeie e nem precise nomear como dança.

Vale ressaltar, que essa sensação de entrega para o fluxo dos movimentos que emergem e desaparecem, podem não serem sentidas em muitas situações denominadas de dança. Isso porque, muitas vezes, ao exigir que um bailarino ou um aprendiz decore um movimento ou uma coreografia, a pessoa pode estar tão preocupada por aprender aquela determinada forma que a princípio esse movimento não estaria nada liberado de uma utilidade.

Em contraposição, alguém que esteja passando pela calçada e ouça a música dos que estão ensaiando, pode começar a mover-se sem a preocupação pela forma em si e aí é quando se permite formar e não simplesmente realizar algo para atingir uma determinada forma. Talvez aqui pudéssemos cair em questionamentos do tipo: é dança o que se denomina dança? É dança o que se sente como dança por quem

dança? É dança o que quem assiste considera como dança? Poderíamos inclusive dizer que muitas vezes a dança enquanto fenômeno que manifesta um movimento o menos utilitário possível poderia ocorrer melhor em situações onde não se diz que seria uma dança. Em suma, é possível afirmar que a intenção¹⁰ de dançar pode estar presente na pessoa, antes da dança começar, outras vezes essa intenção pode emergir do próprio mover-se ao aprender algum passo e ainda uma determinada situação cotidiana qualquer pode provocar a sua emergência.

O corpo que dança, se compõe assim de um corpo atual, contudo, ele também é “povoado por uma névoa de outros corpos virtuais-um tempo virtual. Dançando, os corpos virtuais podem se atualizar, ganhando espaço e força na coreografia” (MOEHLECKE, FONSECA, 2005, p.49). Ainda, de acordo com os referidos autores, o virtual não se define por falta de realidade, mas sim algo não determinado que possibilite o fluxo de passagens. Nos movimentos corpóreos em dança, o virtual está em um movimento que mal chega a ser feito, já está se desfazendo para dar lugar a outro que tampouco se faz de todo, o virtual está sempre alimentando uma costura, sem nunca permitir sua total constituição.

Talvez a dança tenha mais ocasiões de se tornar actual que outras artes. Porque o desejo do real no bailarino, o desejo de entrar em contacto imediato com um espaço e um tempo que a realidade presente com frequência recobre, não passa por mediações, por dispositivos ou condições que não sejam o próprio corpo. Se libertamos o corpo dos seus modelos habituais de movimento, se libertamos o corpo da sua realidade construída segundo os sistemas reinantes e dominantes de subjetivação, oferecer-lhes-emos a ocasião-mais depressa talvez que noutras artes-de apreender o actual. (GIL, 2001, p.211).

Tenhamos em conta, que esse tornar actual seria a possibilidade que os momentos dançantes têm, de nos abrir para um fluxo de sensações, de abertura e indeterminações, que nos fazem sentir outra ordem de corpo, tempo, espaço e formas de se relacionar que não nos pareciam ser possíveis até então. E como vimos com

¹⁰ Queremos dizer que para que em uma situação em dança as finalidades e as formas estejam o menos pré-definidas possíveis, muitas vezes vai além da denominação dança, já que esta está em constante processo de produção e construção e, portanto, podem ter momentos na própria dança em que a sensação de fluxo e jogo entre o efetivo e o virtualmente efetivo se deem com mais intensidade que em outros.

Gil (2001), todas as artes carregam esse poder, no entanto, a dança, ao tematizar a própria potência corporal, carrega-o de forma “nua e crua”.

Dadas essas discussões sobre as dimensões espaço-temporais, peso e as manifestações atuais e virtuais do movimento, é possível observar que fomos dando corpo ao movimento e movimento ao corpo, de modo que, o capítulo seguinte discutirá algumas noções importantes sobre as concepções de corpo do cotidiano e da dança.

3- A EXPERIÊNCIA DO SER CORPÓREO-MOVENTE: QUE CORPO É ESSE? QUAIS CORPOS SÃO? QUANTOS SÃO?

Para compreendermos como a dança transforma o corpo, precisaríamos de ter uma ideia precisa desse corpo do qual se fala sempre como se constituísse uma evidência inquestionável (GIL, 2001, p.67).

Às vezes nos parece tão simples falar do corpo do dia-a-dia. Simplesmente contrapomos o corpo das artes com o do cotidiano, como se o corpo do cotidiano fosse algo bem definido, “como se constituísse uma evidência inquestionável” (idem), como diz Gil (2001). Pensamos que essa questão nos é de grande interesse, já que, justamente estamos tratando da temática do movimento corporal na dança e no cotidiano, o que nos leva a questionamentos sobre que corpo é esse da dança e que corpo é o do cotidiano.

Gil (2002), em seu texto denominado “O corpo paradoxal”, retoma uma questão proposta por Deleuze (1925-1995) de como fazer para nós próprios um corpo sem órgãos. Tal expressão, “corpo sem órgãos”, foi cunhada pelo poeta e dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948), para quem um corpo sem órgãos seria a vivência, a percepção de um corpo aquém e além do corpo anatômico da medicina e dos diversos saberes científicos, e do o corpo vivido nas utilidades do dia-a-dia. “O que mais importa, no caso de Artaud, é a desestabilização das referências cristalizadas e a abertura para uma “experiência vital”, ainda não codificada em conceitos” (QUILICI, 2002, p.98).

O fato é, que para Artaud (1999), a vivência desse corpo requereria um trabalho de aprofundamento na dimensão sensível da pulsação da vida, que de acordo com ele, se daria principalmente em um contato maior com a respiração, de modo a mobilizar experiências corporais que extravasem as noções nas quais o corpo é enquadrado e vivido no cotidiano.

As representações tranquilizadoras de um corpo aparentemente estável, com limites bem definidos, são rechaçadas, dando lugar à apreensão de uma realidade incerta e movediça, da existência como turbilhão, devoração, entrecchoque de forças. O corpo estratificado, codificado e formatado como ‘organismo’, disciplinado pelas normas sociais, é experimentado agora como um ‘cadinho de fogo e de carne’, em que o sofrimento é confrontado sem subterfúgios; ao mesmo tempo, são mobilizadas as forças e as possibilidades de recriação de si mesmo” (QUILICI, 2002, p.100).

No entanto, perguntar por um corpo sem órgãos nos faz questionar sobre o corpo trivial, diz Gil (2002), corpo esse que de acordo com o referido autor, não teria sido tão esclarecido na discussão proposta por Deleuze da concepção de corpo-sem-órgãos de Artaud. “[...] qual o estatuto do corpo comum, do corpo trivial, dentro do quadro da grande teoria do corpo-sem-órgãos?” (GIL, 2002, p.131).

Poderíamos dizer que Gil (2002), inverte então a questão e em vez de procurar por um corpo-sem-órgãos, ele quer saber sobre o que seria o corpo trivial e comum do dia-a-dia, o corpo empírico. Onde está esse corpo?

Tal pergunta pelo corpo trivial, leva Gil (2002) a afirmar que não seria a partir do corpo empírico que se construiria o corpo sem-órgãos, mas sim, que o corpo-sem-órgãos seria o fundo que possibilitaria a aparição do próprio corpo empírico, como uma atualização construída. Em linguagem merleu-pontyana, poderíamos dizer da experiência do corpo no momento anterior à separação sujeito-objeto. Ou em Straus (1966/1971), o corpo do momento pático da experiência.

Ele é sempre outra coisa que aquilo que ele é, sempre sexualidade ao mesmo tempo que liberdade, enraizado na natureza no próprio momento em que se transforma pela cultura, nunca fechado em si mesmo e nunca ultrapassado. Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho *outro* meio de conhecer o corpo humano senão vive-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total (MERLEAU-PONTY, 1945/1999, p.269).

Como podemos observar, Merleau-Ponty (1945/1999), na mesma direção de Gil (2001, 2002) nos contempla com a noção de um corpo enquanto algo a ser constantemente descoberto em suas potencialidades, anterior e concomitante às concepções redutíveis que dele tentamos fazer, seja na ciência médica, psicológica, seja na pobreza de intensidades com que podemos vive-lo em suas utilizações cotidianas.

Insistamos neste ponto: o corpo empírico-transcendental, o corpo intensivo é primeiro, como o prova o corpo das crianças. Mas nos habituamos a ver nosso corpo habitual, comum, como não intensivo e entrópico através de camadas e camadas de saberes e práticas que moldaram o nosso olhar, de tal maneira que temos a idéia de um corpo “normal”, como o corpo empírico “são”, “natural”, “universal” – um corpo morno, apenas intensificado por meios

técnicos (desde as diferentes ginásticas e desportos ao *body-building*). Uma *dóxa* poderosa do corpo (GIL, 2002, p.145).

Quando propomos que os movimentos em dança nos fazem sentir qualidades e sensações que anteriormente não notávamos, ou quando o próprio Gil (2002), afirma que as artes em geral têm o poder de descobrir o real na realidade, diríamos que mais do que *construir* um corpo de maiores intensidades, o que ocorre é uma questão de senti-lo, de nota-lo aí pulsando. Descobri-lo nos acompanhando o tempo todo, ainda que, em muitas das reduções que fazemos de nosso próprio sentir.

Quer dizer: ‘como fazer para nós próprios um corpo-sem-órgãos’ significa: ‘como acordar no nosso corpo empírico comum, aprisionado de mil maneiras, as intensidades do corpo-sem-órgãos que já lá está, que esteve sempre lá, antes mesmo do corpo empírico?’ Ou seja: para se fazer um corpo-sem-órgãos é necessário fazer funcionar a lógica do paradoxo e do corpo paradoxal. Pode ser através da arte, da dança, do afecto, de agenciamentos múltiplos do pensamento, da palavra e do corpo (GIL, 2002, p.145).

De acordo com Artaud (1999), existiria um organismo afetivo acoplado ao organismo físico, sendo que, o ator segundo ele deveria trabalhar esse corpo, principalmente através da respiração “a respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento através da respiração” (OC, V, p.129 apud QUILICI, 2002, p.98). O ator deveria ser o que ele denominou atleta da afetividade (ARTAUD, 1999; SALLES, 2010).

Poderíamos expor de uma forma geral, que o próprio Artaud, já estivesse considerando esse corpo-sem-órgãos como anterior e possibilitador da própria aparição do corpo empírico, como em Gil (2002), principalmente quando afirma ser necessário desestabilizar as referências cristalizadas.

Outro conceito interessante para denominarmos este corpo de intensidades, corpo-sem-órgãos, corpo potência, é o que Rolnik¹¹ (1999) denomina corpo-vibrátil,

¹¹ Suely Rolnik é psicanalista, crítica de arte e de cultura e curadora, Professora Titular da PUC-SP (fundadora do Núcleo de Estudos da Subjetividade no Pós-Graduação de Psicologia Clínica) e Professora convidada do Programa de Estudios Independientes (PEI) no Museu d Art Contemporani de Barcelona. Pesquisadora da Fondation de France no Institut national d’histoire de l’art (INHA) em Paris, 2007. Seu principal campo de pesquisa são as políticas de subjetivação na atualidade, tratadas de uma perspectiva transdisciplinar, tendo privilegiado, desde os anos 1990, a arte contemporânea em sua interface com a política e a clínica (Entrevista de Pedro Britto à Suely Rolnik, 2010). Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/r8/trocas-8/entrevista-suely-rolnik/> Acesso em: Fev.2018.

“O ‘corpo vibrátil’ é a potência que o corpo tem de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca à viva voz na subjetividade. A consistência subjetiva é feita dessa composição sensível, que se cria e recria impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam” (ROLNIK, 1999, p.32).

A questão que nos caberia então é, o que é preciso para que sintamos uma potência corpórea diferente da que muitas vezes sentimos? Ou em maiores graus? O que seria isso que as artes podem oferecer? Por que seriam necessárias essas outras vivências para que possamos nos sentir algo diferente do que estamos acostumados?

Não tenhamos pressa por responder às várias perguntas que nos surgem, inspiremo-nos antes nelas. Já discutimos no tópico anterior, que muitas vezes, uma pessoa pode sentir todas aquelas sensações e qualidades de um movimento dançante em situações onde não estaria sendo denominada como dança. Pois, o mesmo podemos dizer agora, já que em muitas situações do cotidiano podem irromper sensações e concepções que deem a pessoa uma dimensão de corporeidade que ela ainda não tinha notado.

O corpo está invisível para nós a maior parte do tempo, contudo, sentir uma maior potência do corpo não implica em torná-lo visível, pelo contrário, continua sendo em não notar o corpo, como quando afirma Gil, (2002, p.146) que “o corpo existe mais quando não existe”. Poderíamos então nos perguntar: Existem formas diferentes de sentir essa não existência do corpo? Em que consistiriam tais diferenças?

Talvez essa seja uma questão sem importância e pode denotar o nosso ranço em falar do corpo pensado como algo bem delimitado e isolado do mundo. O fato é, que em qualquer atividade, por mais naturalizada que esteja, por mais a serviço do capital que esteja nós raramente nos sentimos como um corpo, nosso corpo está invisível.

Mesmo na doença ou na dor, aonde poderíamos ser tentados a afirmar que há uma volta para o corpo, por mais que possamos ficar tendencialmente reduzidos a um determinado órgão, ou conceito da doença, suas causas e explicações; mesmo assim, o corpo como um objeto nos foge e escapa. Diríamos como nos exemplifica Gil (2002), do horror que a criança tem quando por um corte, uma bolha se tenta romper com sua imanência, delimitando e objetificando seu ser corpóreo, no entanto até mesmo nessas condições não seria correto supor que há uma volta ao corpo. Porque, o que

é voltar-se para o corpo, senão instantaneamente voltar-se para o mundo? O que é voltar-se para um dentro, senão voltar-se instantaneamente para um fora?

Dessa forma, poderíamos propor duas qualidades ou mais de invisibilidades corpóreas ao invés de dizer que há uma maior ou menor atenção ao corpo. Melhor ainda, poderíamos falar em graus de imanência e devires de mundo. Existem momentos em que nossa imanência, nosso ser relacional se intensifica e recobra forças e em outros momentos nosso ser-relacional funciona como em “stand-by”. Já não vale dizer que as artes promovem uma volta ao corpo, a não ser que consideremos esse voltar-se para o corpo, como intensificação do ser-corpóreo-relacional.

A invisibilidade, portanto, advém necessariamente de nossa condição de imanência com o mundo, ocorre que em muitas atividades do cotidiano essa invisibilidade ocorre às custas de uma fixação, de uma cristalização de possibilidades; de reduções na intensidade com que se vive essa invisibilidade, ainda que, constantemente esteja dada a possibilidade de intensificar-se na imanência e o invisível do corpo assumir uma nova qualidade, qual seja de maior afecção, de sentir-se ainda mais fora, arrebatado ao seio do mundo.

Basta que coloquemos em discussão um fato tão palpável e impalpável concomitantemente como a respiração. O que é a respiração, senão constante relação, constante devir? Qulici (2002, p.98) em referência a Artaud (1999) afirma que, “Pesquisar a respiração significa investigar o nascimento dos impulsos e as transformações sutis dos estados interiores”. Estados interiores que são de uma só vez exteriores.

Um filósofo muito importante nessa nossa discussão sobre corpo como relação, é Baruch de Spinoza (1632-1677), quem por sua vez, influenciou tanto a filosofia de Nietzsche (1844-1900) como Deleuze (1925-1995). Para Spinoza, tanto o corpo quanto a mente, seriam modos de expressão de uma única substância infinita.

Em face da tradição e do dualismo cartesiano, a inovação de Espinosa é sem precedentes. Ele nega que a mente, o corpo e o homem sejam substâncias (portanto, seres em si), demonstrando que eles são modificações e expressões singulares da atividade imanente de uma substância única e infinita. (PEIXOTO JÚNIOR, 2009, p.374).

Ele considera que a mente é a ideia do corpo e afirma que as possibilidades de concepção da mente, serão maiores na mesma proporção do poder do corpo de afetar e ser afetado pelas coisas do mundo.

A potência de um corpo também é entendida por Espinosa através do movimento, pois, quanto mais um corpo é capaz de agir ou padecer simultaneamente sobre um número maior de coisas, tanto mais sua mente é capaz de perceber um número maior de coisas. Dito de outro modo, esta mente, e conseqüentemente este corpo, será mais potente à medida que puder estabelecer relações mais complexas com o que a cerca, o que supõe uma capacidade maior de afetar e ser afetado (Texto: Espinosa e a afetividade humana, p.22).

Assim sendo, um corpo será mais potente, quanto mais complexo for seu sistema de afecções corporais. Portanto, poderíamos dizer que em uma experiência dançante ou qualquer experiência que facilite acordar no corpo trivial o corpo paradoxal, estaria complexificando esse sistema de afecções corporais (CHAUÍ, 1995).

[...] por essência o corpo espinosiano é relacional: constituído por relações internas e externas com outros corpos e por afecções, ou seja, pela capacidade de afetar outros corpos e de ser afetado por eles sem se destruir, o corpo se regenera com eles, assim como lhes dá uma maior capacidade vital (CHAUÍ, 1995, p. 50-51).

Spinoza, diferentemente de questionar-se sobre o poder do cogito, como o fizeram muitos filósofos, perguntar-se-á pelo que pode o corpo, voltando-se para os seus poderes de afetar e ser afetado por outros corpos e pelas coisas. Ele não parte do corpo como uma substância ou coisa, como fomos tão levados a crer pelas filosofias racionalistas (CHAUÍ, 1995).

No Escólio da Proposição II da Terceira Parte da “Ética”, Espinosa põe a célebre questão sobre os limites do corpo: “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo (...)”, afirmando mais uma vez o caráter dinâmico do corpo, que, além de não poder ser definido apartado da experiência, também não comporta uma essência imutável, mas está em constante transformação a partir do contato e da troca permanente com o entorno. Quanto maior a amplitude desse contato, maior também será a potência do corpo, que se constitui afetivamente à medida que é capaz de sofrer e provocar afecções (Texto: Espinosa e afetividade humana, p.25-26).

Após tais notas referentes a Spinoza, sobre o corpo como relacional, parece ficar mais compreensível quando falamos da invisibilidade do corpo; a qual se intensificaria em um momento de maior abertura e intensidade. Seria mais bem a invisibilidade da nossa concepção de corpo fechado e objetificado, porque de fato esse corpo nunca aparece, nem mesmo nos momentos em que mais tentamos reduzi-lo.

Não vivemos o corpo como uma coisa, como o querem muitas formas de ciência e filosofia. Por mais que nosso poder de afetar e ser afetado estejam bem reduzidos, o fato é que o corpo enquanto constante relação já escapou desse eu cartesiano sólido na ilusão e está em alguma afetação insondável. Essa questão nos faz lembrar uma passagem do livro “Fenomenologia da Percepção” de Merleau-Ponty (1945/1999),

Mesmo se me absorvo na experiência de meu corpo e na solidão das sensações, não chego a suprimir toda referência de minha vida a um mundo, a cada instante alguma intenção brota novamente em mim, mesmo que seja em direção aos objetos que me circundam e caem sob meus olhos, ou em direção aos instantes que sobrevêm e impelem para o passado aquilo que acabo de viver. Nunca me torno inteiramente uma coisa no mundo, falta-me sempre a plenitude da existência como coisa, minha própria substância foge de mim pelo interior e alguma intenção sempre se esboça” (MERLEAU-PONTY, 1945/1999, p.228).

Portanto, quando anteriormente falamos sobre despertar no corpo trivial as intensidades e potências de um corpo-sem-órgãos, poderíamos de forma mais esmiuçada afirmar que tal processo implicaria em um aumento de nossas possibilidades de devir na imanência (GIL, 2002); dispersando as concepções de corpo que temos em prol das sensações que estamos vivenciando, abrindo-nos para os mistérios da relação. Dando-nos uma nova dimensão de momento pático, digamos assim.

É a sensação de não saber que corpo é esse que se está vivendo, porque ele é tudo menos definido. É nem chegar a pensar em um eu, em um corpo, porque o pensamento nessas condições, assim como o corpo, é puro movimento de conexão e construção de uma multiplicidade de corpos.

Contudo, como nos alerta Silva (2012), em sintonia com discussões de Le Breton (2003), existe um paradoxo vivido na contemporaneidade, na qual, por um

lado, há um processo de fetichização do corpo, principalmente em uma imagética do corpo e por outro, ocorre uma tentativa de se viver intensidades e fluxos pela via da desincorporação. Dadas essas condições atuais, ele propõe como retirarmos o corpo de suas espremidas estratificações, sem, no entanto, partir para uma vida extra corpo, como o querem muitos adeptos do pós-humanismo.

O corpo é visto por alguns entusiastas das novas tecnologias como um vestígio indigno fadado a desaparecer em breve. Ele se transforma em membro excedente, em obstáculo à emergência de uma humanidade (que alguns já chamam de pós-humanidade) finalmente liberta de todas as suas peias, das quais a mais duradoura é o fardo do corpo. (LE BRETON, 2003, p.123).

De acordo com Silva (2012), o fato de desencarnar o corpo, mataria o seu paradoxo, esvaziando suas intensidades e reduzindo a sua desfiguração.

[...] talvez o além-corpo passe por uma abertura porosa do corpo ao Fora e pela invenção de estratégias de não-enlouquecimento e não-morte. E a tentativa deste exercício não pode cair na reatividade que se manifesta na negação do corpo; o além-corpo é um desdobramento em relação a sua estratificação atual. O procedimento implica o inabitual, uma busca pelo não familiar no corpo, numa espécie de ampliação. Mas também uma desfiguração” (SILVA, 2012, p.23).

Ao considerarmos as discussões do pós-humanismo no que tange à mescla entre humanos e máquinas (NEVES, 2015), onde a “máquina” nos defrontaria com uma fronteira não tão delimitada entre ela e nós, existe certa tendência a questionamentos e revisões sobre as concepções de humanidade do homem, de uma essência humana. Nesse sentido, o pós-humanismo estaria contrapondo-se ao sujeito essencial e imutável do iluminismo.

Por outro lado, o pós- humanismo manteria e sustentaria a crença no sujeito incorpóreo e uno representado em muitas correntes da filosofia moderna, quando suas concepções consideram o corpo como prisão de uma essência, uma suposta consciência que poderia então continuar sua vida, mesclando-se com a máquina. Não podemos deixar de mencionar o quanto a filosofia cartesiana priorizou uma razão desconectada do plano sensível e corporal. Desde essa perspectiva, o pós-humanismo estaria concretizando a aspiração máxima do sujeito do iluminismo.

Contudo, também é possível pensarmos como as vivências de nosso ser ao incorporar tantos artefatos como próteses, óculos, aparelhos auditivos, enfim, tantas outras relações que poderíamos apontar; nos fazem sentir o próprio corpo como um grande mistério, que ora amplia suas fronteiras, ora as reduzem. Existem muitas linguagens tentando definir o corpo, dar-lhe contorno e forma, mas no fundo ele sempre escapa e pode nos surpreender.

Quanto mais tentamos definir e sentir o corpo enquanto um ente fechado, mais estamos desconectados de sua própria natureza. Isso não quer dizer que estamos negando sua materialidade; é mais bem uma questão de sensação, daquilo que está entre as redutibilidades que tentamos fazer das coisas.

De acordo com Rolnik (2002), quando se permite operar sensações que fogem das categorias estabelecidas, criam-se zonas de indeterminação, de indiscernibilidade, como o fez Lygia Clark em sua forma de ser artista, provocando uma revitalização de subjetividade e de mundo. É também nessa direção, que Gil (2002, p.145), propõe a necessidade de se criar um vazio interior, um espaço onde os movimentos paradoxais possam ser vividos fora “dos modelos sensório-motores habituais que enclausuram o corpo”.

E em dança, como é que poderíamos descrever esse aumento da invisibilidade do corpo enquanto algo redutível, fazendo aparecer concomitantemente outra ordem de invisibilidade, qual seja o seu ser relacional e intensivo? Gil (2001, p.205), nos contempla-a da seguinte maneira:

Notemos para começar que a dança possui já essa estranha propriedade de despersonalizar os bailarinos. Quem dança? Decerto que não *este* homem ou *esta* mulher, não visando o movimento dançado incarnar uma personagem. Pelo contrário, tende a desindividualizar aquele que dança, que deixa cada vez mais de ser electricista, psiquiatra ou banqueiro para se tornar um homem que dança. Singularidade pré-individual, como diria Deleuze. A tendência para a despersonalização atravessa todos os planos da individuação: o estatuto social, a psicologia, as múltiplas figuras e funções de subjetivação que o indivíduo é levado a assumir em sociedade. Ao dançar, ele despoja-se pouco a pouco de todas essas peles e torna-se um corpo nu [...] (a dança desnuda os corpos).

Como observamos de acordo com Gil (2001), em dança, existe a tendência por irmos nos despojando das muitas roupagens que vestimos e que nos identificam culturalmente.

Poderíamos, entretanto, propor uma nova questão. Por que é então que nós criamos tantas definições e cristalizações de formas de ser?

Pintos-Peñaranda (2006), em referência a fenomenologia husserliana, considera ser inevitável e natural que qualquer ser-humano em seu processo de culturalização, tome por “‘natural’ todas las ideas, valores y modos de comportamiento que a él llegan y le inculcan desde el primer momento y que, por el contrario, tienen carácter ‘cultural’” (p.143).

As pessoas tenderiam inevitavelmente a acreditar e se relacionar com um mundo já sempre aí, pronto e acabado, independente de suas criações e valorações; processo esse o qual Husserl teria denominado “atitude natural ingênua”. Somente com o decorrer do tempo seria possível, a partir de certo distanciamento, denominado por Husserl ‘epojé’, (das coisas e das ideias pré-estabelecidas), sair da atitude natural ingênua, “[...] a medida que descubra que otros modos de pensar son posibles, que otro modo de sentir emocionalmente es posible, y que otra forma de actuar es posible o, incluso, necesaria y hasta mejor” (PINTOS-PEÑARANDA, 2006, p.143).

Diante de tais compreensões, é como se o cultural ao mesmo tempo em que nos oferece uma abertura de possibilidades à muitas formas de ser e se viver, nos fecha concomitantemente para muitas outras, ou melhor, é em certa medida difícil que deixemos a posição de tomar o mundo como algo criado independente de nosso acoplamento com ele, ainda que tal acoplamento seja a própria possibilidade de sua descrença.

Por outro lado, também é verdade que se não fosse por alguma forma de determinação, talvez não pudéssemos pensar e nos questionar sobre outras formas possíveis.

Daniel Lins (2002), no texto “A metafísica da carne: que pode o corpo” aborda como seria possível partindo de Nietzsche e Artaud, voltar a um ‘texto primitivo’. Nesse sentido, ele afirma que a cultura operaria em um enfraquecimento da potência interpretativa, já que diz de forma muito similar ao conceito da atitude natural ingênua, que nós tendemos a “uma submissão às interpretações já formuladas que nós aceitamos como a ‘própria natureza’ e como a expressão de uma ‘essência’” (LINS, 2002, p.76), motivados por uma vontade de ancorar-nos em uma identidade segura. Nessa mesma discussão esclarece que:

[...] voltar ao 'texto primitivo', como vimos anteriormente, não significa reencontrar um estado de natureza, mas reconhecer a necessidade de realizar por si-mesmo suas 'próprias' interpretações. Isto é, romper com os hábitos e rigidez do eu para dar livre passagem aos jogos dos afectos que, na idiosincrasia dada, produzem incessantemente, sobre o modo da apropriação, o que passa pelo si (soi). O *assustador*, 'no texto primitivo do homem natural', é que ele esteja sempre se escrevendo (LINS, 2002, p.76).

Dessa forma, Lins (2002), expõe que enquanto para Nietzsche esse texto primeiro já era uma interpretação, para Artaud a interpretação seria algo secundário advindo da separação entre o sentido e o signo. "As interpretações primitivas não avançam nenhum conhecimento 'verdadeiro', elas não são menos 'falsas' que as mais recentes, mas são mais livres, mais interpretativas, logo mais 'naturais, visto que é da natureza da vontade de potência interpretar indefinidamente" (LINS, 2002, p.76).

Longe de resolvermos essa questão, qual seja, de nossas determinações indenitárias, corpóreas, de mundo, etc, com as tentativas de indeterminação que nos possibilitaria uma maior intensificação dos poderes de afetação do corpo, parece mais, que isso requer um movimento que nos exige uma atividade passiva no nosso constante passivo-ativo.

Silva (2012), dançarino, performer, propõe que explorar o movimento nos envolve em certo risco, e que nossa tendência a categorizações e determinações visaria nos salvar da dor e da morte, já que, quando somos expostos corporalmente, existem chances de se machucar, de sentirmos dor e então nos atemorizaríamos diante das experimentações. Por outro lado, as identidades ao possibilitarem organização e conservação estariam estancando muitos fluxos vitais e potências de criação.

O autor cita inclusive uma reflexão de Rolnik (2005), onde ela expõe sobre a força com que muitos períodos trágicos e de intensa dor da história (no caso referindo-se a ditadura brasileira) agiu e age no corpo vibrátil, de forma a associar potência de criação com o medo pela morte (SILVA, 2012).

Diante dessas possíveis questões, entre a manutenção das identidades e categorizações de formas de corpo e de vida e processos vitais mais fluidos e criativos, o autor nos aproxima ao paradoxo da prudência, enunciado por Nietzsche e Deleuze:

[...] pensar a prudência como forma de garantir a continuidade e, no melhor dos casos, a ampliação das experimentações [...] Pois a prudência apresenta-se como esse mínimo de conservação que não nega o trágico, mas que busca traí-lo o desfecho final: primeiramente, a morte física, mas também a morte-em-vida” (SILVA, 2012, p.29-30).

É viver na tentativa de encontrar e criar novos equilíbrios, como em um momento dançante, equilíbrios virtuais, constantemente.

Anteriormente, trouxemos alguns questionamentos a partir de Pintos-Peñaranda (2006), relacionados aos conceitos husserlianos de “atitude natural ingênua” e “epoché”. Em relação ao que se referem tais conceitos, Alarcón (2014), partindo de Elizabeth Behnke (2011) e Natalie Depraz (2013), em suas propostas de praticarmos fenomenologia, busca uma aproximação entre a arte, em específico a dança, e a fenomenologia, como possibilidades colaborativas e complementárias no que tange a tornar o implícito da experiência, explícito, “[...] gerando um ‘dar-se conta’ do que geralmente não nos damos conta. Nos dois campos de saberes o implícito torna-se explícito. O fluxo familiar da experiência, do conhecido, é interrompido por vezes até abandonado para ‘Vê-lo’, para experimentá-lo como se fosse a primeira vez” (ALARCÓN, 2014, p.57).

É com a expressão “experimentar como se fosse a primeira vez”, que terminamos esse capítulo sobre o corpo, realizando-nos o convite de experimentarmos nosso corpo como algo desconhecido, “um velho desconhecido de nós mesmos”. Questões essas que ressoam nos pensamentos de Spinoza, Artaud, Straus, Merleau-Ponty, Gil, e outros tantos, como também no nosso de forma geral.

4- MOVIMENTOS NA RELAÇÃO ADULTO-CRIANÇA: DETERMINAÇÕES E INDETERMINAÇÕES

Tendo em vista as discussões do capítulo anterior, sobre as estratificações e emudecimentos que podem sofrer o corpo ao longo de seu processo de culturalização, nos faz importante voltar a uma relação primordial, qual seja, a relação “adulto-bebê”, principalmente na figura “função mãe-bebê¹²”. Tal encontro, compõe-se de um corpo muitas vezes já estratificado e reduzido a muitas questões indenitárias que seria o do adulto com quem a criança manterá relação e o corpo da criança, que antes mesmo do nascimento, já está sendo atravessado por muitos campos de sentido e modelações.

O corpo do bebê é um corpo aberto e disposto a viver intensidades. Ao mesmo tempo, ele não dispõe de muitas das possibilidades de sobrevivência que possui o corpo do adulto. O corpo do recém-nascido está sendo construído pela cultura, através de seus congêneres, e necessita deles para fazer-se corpo, ainda que, à custa de cristalizações e rígidas estratificações indenitárias. O fato é, que sem esse contato, o corpo não pode chegar a ser corpo, a vida se faz impossível para o bebê.

De acordo com o psicanalista inglês Donald Winnicott (1896-1971), a existência do que ele denominou como “sentimento de continuidade do ser”, de integração corporal, não é algo que está garantido. Tal sentimento, pode ou não ser construído na relação com o outro, como também pode ser destruído em alguns casos. O referido autor explicita que, quando exposto à um ambiente inóspito, no qual os cuidados oferecidos ao bebê não vão ao encontro de suas necessidades, pode culminar em uma existência desintegrada do corpo (PEIXOTO-JÚNIOR, 2008).

Peixoto-Júnior (2008) em referência à Winnicott (1990), expõe que o processo de formação da psique, consistiria em uma elaboração imaginativa da experiência somática. Assim sendo, a formação do ego compõe-se de uma soma de experiências, que sentidas na experiência física, são elaboradas imagetivamente.

Caso o ambiente não facilite o necessário ao bebê, ocorrerá a dissociação psique-soma, de modo que assim, os sofrimentos físicos não sejam sentidos com tanta intensidade, levando em um desenraizamento do corpo. “A psique de uma criança pode normalmente perder contato com o corpo, e pode haver fases em que

¹² Sempre que adotarmos a expressão mãe-bebê, estaremos nos referindo à função mãe-bebê.

não é fácil para a criança retornar de súbito para o corpo: no caso, por exemplo, de acordar de um sono profundo” (PEIXOTO JÚNIOR, 2008, p.939). Winnicott (1958/2001), afirma que dentre as várias ansiedades extremas vividas nesse período, destacam-se as experiências de cair para sempre e a de não ter conexão alguma com o corpo (PEIXOTO-JÚNIOR, 2008).

Mediante um cuidado materno contínuo e consistente, seria possível o bebê atingir “o que poderia chamar ‘estado unitário’” (PEIXOTO-JÚNIOR, 2008, p.940), implicando ao mesmo tempo a retenção da “capacidade de reexperimentar estados não-integrados” (idem). De modo que ele vai se corporizando, e sua existência vai ganhando peso (PÊGO; MAIA, 2007).

Winnicott (1956/1978; 1958/2001), explicita e discute a importância de um ambiente facilitador na constituição do recém-nascido, sendo esse ambiente em sua maior parte proporcionado pelo que ele denominou “mãe suficientemente boa”. A mãe suficientemente boa seria aquela que facilitaria as funções de holding, handling e apresentação de objetos.

O holding, compõe a capacidade da mãe para sustentar, segurar e apoiar o seu bebê. Relaciona-se às possibilidades da mãe de identificar-se e estar em sintonia com ele. (WINNICOTT, 1956/1978; 1958/2001; PÊGO, MAIA, 2007, NAVAS, 2011). Tal sustentação, implica em um segurar da mãe para além de segurar com os braços, compondo um segurá-lo em sua interioridade. Refere-se ao fato de o bebê viver como um ser na interioridade da mãe (BERTOLDI, CURVACHO, 2008). “[...] o bebê que é segurado de maneira adequada tem a sensação de que, não somente seu corpo, mas também sua estrutura psíquica se encontra integrada e protegida” (DORS, 2016, p.86).

Portanto, podemos entender que a mãe é aquela que, na interioridade de si, reconhece os diferentes estados e situações do bebê, até mesmo antes dele ter nascido; quando ele ainda só existia na concepção. Dessa forma, ela o retém na memória. É essa memória da mãe que sustenta seus braços a fim de que esse bebê possa vir a ser um ser em continuidade (BERTOLDI, CURVACHO, 2008, p.4).

Juntamente com o holding, está o que Winnicott denominou handling (manuseio). O mesmo compõe parte do segurar total (holding), favorecendo a experiência de habitar o próprio corpo.

Por meio de seu manuseio, a mãe atende às necessidades fisiológicas, facilita a integração sensorial do bebê e pode suprir as demandas dele na alimentação, isso compreendido como parte integral dos cuidados fornecidos por ela. O fato de existir vai ganhando consistência, peso (PÊGO, MAIA, 2007, p.44).

O manuseio relaciona-se à uma função de assistência corporal, compondo o cuidado geral de dar banho, limpar, abraçar. “Essa função auxilia na passagem do tempo pregravitatório (a ingravidez da vida intrauterina) para o gravitatório, a tomada de contato com o seu próprio corpo, a integração psicossomática facilita o habitar da psique no corpo”. (NAVAS, 2011, p.595).

No caso do bebê, ele está muito mais sujeito ao poder da gravidade. Poderíamos falar em uma total passividade a ela, sendo através do segurar de um outro, que ele pode ir tomando gosto pelo seu próprio segurar-se, confiando que não é somente passivo, mas que podemos brincar e criar na passividade, podemos ser ativos também.

Outra experiência delicada e que auxilia o bebê no sentimento de atividade em relação às forças do mundo, se dá na apresentação do objeto. O espaço criado na relação mãe-bebê, deve favorecer a apresentação do objeto no momento em que a criança o alucina, promovendo assim, a sensação de criação do mesmo por parte dela (BORGES, 2009).

Este conceito de apresentação do objeto, nas postulações winnicottianas, está diretamente relacionado às funções exercidas pela mãe em sua capacidade de se disponibilizar para o infante por meio de seus cuidados. Sua disponibilidade sensível se desdobra a ponto de apresentar para o bebê o objeto do seu desejo no momento em que este o alucina. Para Winnicott, é fundamental que este objeto possa adquirir existência real no momento que é imaginado. Essa experiência irá inaugurar a sensação de onipotência necessária para imaginar-se capaz de controlar o objeto de necessidade e, assim, experimentar sentimentos de amor e ódio sem que estes sejam uma ameaça de aniquilamento (BORGES, 2009, p.111).

Essa disponibilidade sensível da mãe, proporciona um ajuste tal, aonde como um só corpo os movimentos do bebê são como que adivinhados por ela e no momento justo lhe apresenta algo que ele estava ‘pensando’. De acordo com Winnicott (1958/2001; 1967/1975), tal sintonia se instala em um espaço que não é nem interior, nem exterior. É a zona intermediária, à qual se passa em um entre. “A mãe é um

estado pulsátil e é, a partir das forças do bebê manifestadas em seus ritmos e movimentações, que se constituem os modos de aproximação e apresentação do mundo realizada pela tarefa de maternagem” (BORGES, 2009, p.111).

No que se refere à zona intermediária, de acordo com Winnicott (1967/1975), não sendo nem objetiva e nem subjetiva, é considerada como “espaço potencial”, “Essa zona intermediária, o fora, não sendo objetiva nem subjetiva é um espaço que possibilita a invenção, o segredo, o silêncio, o invisível. Espaço fundamental para a constituição de um pensamento que possa, pela característica ativa, descobrir e produzir mundos” (BORGES, 2009, p.115).

Tal zona de convivência, se aproxima muito ao conceito de “atmosfera” cunhado por Gil, (2001). De acordo com o autor, partindo de uma análise de como se dão os movimentos na dança Contact Improvisation (CI) de Steve Paxton, onde dois corpos em movimento assumem qualidades como se fossem um único corpo, e analisando o mesmo ocorrido nas demais danças e no cotidiano, ele se pergunta como é possível que um corpo chegue a adivinhar os movimentos do outro.

Trata-se de facto de descrever as condições de *captura* recíproca de dois corpos no CI. Porque os movimentos de um bailarino vão ao mesmo tempo comandar e obedecer aos movimentos do outro bailarino; cada um antecipa e adivinha os movimentos do outro como se fossem os seus próprios movimentos, como se os movimentos do outro se desenrolasse segundo a carta dos seus movimentos actuais (GIL, 2001, p.144).

Ao descrever as condições de captura que possibilitem tais vivências, Gil (2001), pontua que as forças inconscientes de cada um são transmitidas através do corpo, através do espaço corporal. De acordo com o autor, a atmosfera se compõe de forças inconscientes, que compõem o espaço dos corpos.

Os corpos exalam um espaço (o espaço do corpo) e todo o contexto dos objetos se acha assim modificado, carregando-se o espaço objetivo de forças, de lugares magnéticos, de territórios proibidos, de atracção ou de ameaça. Então a atmosfera surge desligada dos corpos, existindo de modo autónomo e *envolvente*; dizemos: <<está no ar>>. A atmosfera é aérea”. (GIL, 2001, p.147).

Portanto, nesse espaço se dá a transmissão de forças inconscientes de um corpo para o outro. Essa noção de atmosfera associada a zona intermediária proposta

por Winnicott, é o que possibilita que a mãe e o bebê entrem em uma fina sintonia, em um processo de osmose de ritmicidades, afetos e pensamentos. Essa atmosfera impregna e contagia ambos os corpos, na absorção de um conjunto de experiências pulsativas, rítmicas, visuais, miméticas, tácteis, gestuais, motoras, etc de um pelo outro. Tais experiências irão possibilitando que não só a mãe adivinhe e pressinta as situações afetivas do bebê, como também, que o bebê possa prever os gestos da mãe.

A mãe tem o seio e o poder de produzir leite, e a ideia de ser atacada por um bebê faminto lhe é agradável. Estes dois fenômenos não entram em relação até que a mãe e a criança vivam uma experiência juntos. [...] Vejo o processo como se duas linhas viessem de direções opostas, com a possibilidade de se aproximarem em uma outra. Se elas se sobrepõem, há um momento de ilusão. [...] o bebê vem ao seio quando excitado e pronto para alucinar algo apropriado para ser atacado. Neste momento o mamilo real aparece e ele é capaz de sentir que se trata do mamilo que alucinou. Desta forma suas ideias são enriquecidas por detalhes reais de visão, sensação e cheiro e, da próxima vez, este material será usado na alucinação. Deste modo começa a construir uma capacidade de evocar o que é realmente disponível. (WINNICOTT, 1956/1978, p. 279).

Dadas essas descrições de Winnicott, podemos observar que é na vivência, no contágio dos fluxos e ritmos corporais que exalam suas forças e desejos, às quais não estão trancadas dentro do corpo, mas ressoam toda uma atmosfera espacial que se configura a experiência de captação de um pelo outro. Compõe-se assim, um encontro onde as barreiras se diluem e as fronteiras se tornam porosas.

Voltando ainda à permuta realizada entre os corpos neste momento do desenvolvimento, da díade mãe-bebê, podemos relacionar o característico desmanchamento de fronteiras como um estado em que dois corpos que estão num encontro profundo – e no que se poderia denominar de contaminação de corpos -experimentam a possibilidade de devir outro, não uma identificação, mas uma transmutação em que um ser é tomado pelas forças do outro. Daí podemos concluir que o saber neste momento, neste território, não é forma, é força (BORGES, 2009, p.135).

É possível pressupor, portanto, que algo vai constituindo-se no corpo em decorrência dessa atmosfera que se cria possibilitando a comunicação de forças entre os corpos. Tonella (2009), nos contempla um conceito importante que tomaremos emprestado para referir-nos a esse algo que vai constituindo-se no corpo e como corpo, o de “constelações sensório-motoras”. Tais constelações, seriam memórias

rítmicas e sensoriais que inscreveriam a história elementar do self, sendo fundamental salientar que elas se manifestariam de maneira contextual. Em ressonância com tal conceito, também está o de “memórias cinestésicas”, descrito por Veríssimo (2017, p.385): “As memórias cinestésicas não são, portanto, entidades abstratas. Ao contrário, encontram-se presentes no corpo como dinâmicas corporais específicas e enactadas, pois, de maneira contextual”.

Essas memórias, estão em constantes possibilidade através de novos contatos, na exposição e construção de novas atmosferas, de serem remexidas e transformadas, favorecendo a emergência de novos ritmos, novas possibilidades de olhar, respirar e mover-se. Assim, o espaço corporal construído por meio do movimento, exala uma temporalidade passada, presente e futura de uma só vez.

O ballet desse encontro mãe-bebê se constitui, então, justamente na tendência relacional que se traduz num movimento de busca da sintonia fina entre os dois parceiros de modo que cada um, o bebê particularmente, possa antecipar os movimentos ou variações do outro [...] ‘É o ritmo, primeiro nível de organização de uma forma de temporalidade, que torna possível certa ‘previsibilidade’ da mãe e de seus movimentos. (Roussillon, 2008, p. 119, tradução nossa).’ (SANTOS & ZORNIG, 2014, p.88).

Dessa forma, está dado nesse espaço “entre”, a própria possibilidade de criação de uma relativa diferenciação com o outro. A ‘zona intermediária’ ou ‘espaço potencial’ é ‘espaço transicional’, “tratado pelo autor como um espaço ‘entre’ realidade e fantasia, mundo interno e externo, dentro e fora” (DORS, 2016, p.83-84), e no qual Winnicott localizou o jogo e a brincadeira, a própria maternagem e também a clínica “este campo intermediário constituído tanto pela realidade interna quanto pela realidade externa é fundamental para entender o brincar de Winnicott” (FRANCO, 2003, p.47).

Esta noção de espaço potencial Winnicott aplica à sessão de análise. O brincar é universal, saudável e de todo desejável, inclusive na sessão de análise. O brincar facilita a comunicação consigo e com os outros, propiciando experiências inéditas de desintegração e integração do paciente. A sessão de psicanálise pode ser pensada como uma manifestação sofisticada e contemporânea da experiência de brincar. A sessão se funda em um espaço e temporalidade próprios que tem semelhanças com o espaço e a temporalidade das relações iniciais mãe-bebê” (FRANCO, 2003, p.48).

Portanto, nesse espaço, nessa atmosfera que vai criando-se entre os corpos, é onde se pode viver o paradoxo de estar imbricado com o outro, ao mesmo tempo em que são introduzidas diferenças.

É fato, que esse campo afetivo que nos constitui pode também nos aprisionar, contudo, sem esse espaço de contágio e de erotização não seria possível a vida, digamos assim. De modo que, a própria afetação implica graus maiores ou menores de capturas e certas violências, no sentido de que também aprisiona. Vale ressaltar ainda, que tais afetações, não ocorrem somente de um lado, porque já é uma afetação ativa por parte do bebê, ou seja, ele também afeta e contagia a mãe e o seu entorno, de modo que o acontecer da maternagem não tem receita, é como os movimentos em dança quando “*pegam*” (termo utilizado por Gil (2001, p.146) referindo-se aos movimentos em dança).

Nesse sentido, faz-se importante que esse processo de instituição de ritmos e afecções possa funcionar no sentido de aumentar potências, de produzir vontade de experimentar e viver mais, buscando sempre o fluxo ao invés de campos de contágio viciantes e de estagnação.

É verdade que, tendo em vista nossa discussão do capítulo anterior, onde na maior parte das vezes os corpos dos adultos estão presos e estratificados em suas potencialidades de relação e afetação, muitas vezes, na relação com as crianças pode haver dificuldades de sintonias e formações desses espaços transicionais, tão necessários à própria formação e incentivo das potencialidades dos corpos infantis; já que como apontaram Santos & Zornig (2014), atualmente a mulher é exigida de muitas formas e em muitos papéis que podem dificultar um estar relaxado e integrado com o bebê, prevalecendo uma cotidianidade utilitária onde estamos a maior parte do tempo enrijecidos no contato com nossos movimentos espontâneos.

Santos & Zornig (2014), afirmam com base em Roullissom (2008), que para que a mãe consiga estar na condição de duplo do bebê, refletindo-o em seu rosto, ao mesmo tempo em que é um outro rosto que não o do bebê, seria necessário que ela estivesse “em contato com seus movimentos profundos e espontâneos” (SANTOS & ZORNIG, 2014, p.88, grifos dos autores), experimentando nela mesma o prazer do encontro afetivo com o bebê.

É possível constatar que essa forma de estar presente com o outro não é das mais comuns em nossa cotidianidade. Na maior parte das vezes, nos relacionamos pela metade com o outro, quase sempre mediados por finalidades que não o próprio

encontro, preocupados por coisas e metas a atingir, enfim, por um conjunto de finalidades e utilidades, como vimos com Straus (1966/1971) e Gil (2001), que nos regram os movimentos e a vida, sem que ousemos viver momentos onde o estar com o outro seja de uma entrega e um deixar-se estar, em um esquecimento de si mesmo.

Dadas essas condições, e levando em consideração as aproximações que Winnicott (1967/1975) fez entre o brincar e a análise com o tempo-espço das relações iniciais mãe-bebê, e, aproximando o brincar da arte em geral, poderíamos propor, que do mesmo modo que as relações iniciais mãe-bebê atuariam como fundamento para as artes e a clínica em geral, na instauração de espaços de potencialidades e criação de atmosferas afetivas, na mesma direção, encontros artísticos e clínicos poderiam favorecer relações adulto-crianças em atmosferas mais fluidas e que possibilitassem um desenvolvimento de corpos mais livres nas suas possibilidades de criarem mundo e a si-mesmos.

Relacionando o brincar à dança, podemos propor que o oferecimento para mães-bebês (ou família de forma geral) de situações onde a ludicidade com os movimentos corporais ganhem importância, tenderiam a favorecer uma maior espontaneidade nessas relações, intensificando processos de formação de atmosferas afetivas fluidas e propulsoras de introduzir diferenças, favorecendo um ajustado holding e handling entre eles, com experiências vividas desde um lugar compartilhado de prazer, nas quais torna-se possível a criação e constituição de um ser conectado com suas sensações corporais e existenciais, podendo experimentar-se em continuidade e integração.

5- MOVIMENTO E PERCEPÇÃO: CRIANDO COM O MOVIMENTO

Es que la vida es movimiento, no hay otra cosa. Hablar es movimiento, tomar café es movimiento. Porque yo utilizo mi pensamiento, también lo que he vivido y lo que soy para poder usar el lenguaje para expresarme. Todo está unido (FUX, 2011b, entrevista “Danzar es descubrir el cuerpo en cada etapa de la vida”).

Dadas as compreensões discutidas no capítulo anterior, nota-se como falar de movimento é falar de uma só vez de relação, sensação e percepção. Embebidos de forma mais aprofundada nessa dimensão relacional do movimento, voltaremos a tratar do movimento em suas dimensões espaço-temporais, atuais e virtuais.

Merleau Ponty (1945/1999), descreve que ao estarmos lançados fundamentalmente na experiência corpórea, estamos a todo o tempo na experiência perceptiva, na experiência de ser-com o que nos rodeia, ao mesmo tempo em que isso que nos rodeia é em relação a nós. Para o autor, nós não temos um corpo, mas somos um corpo e esse corpo nos coloca em contato com o mundo, de forma que experimentamos esse mundo não como uma coisa separada, mas enlaçada a esse corpo, em uma relação que compõe significados e emoções próprios de cada perceber.

Verissimo (2013, 2014, 2015, 2017) e Horenstein (2013, 2015), partindo de estudos sobre Husserl e Merleau-Ponty, e também das compreensões do filósofo Renaud Barbaras, pontuam a impossibilidade de se falar da experiência perceptiva sem falar de movimento; perceber implica mover-se. “O campo perceptivo é, igualmente, um campo de ação [...] Percepção e ação são dimensões inextricavelmente unidas da nossa experiência viva, mais especificamente, de uma das modalizações principais da nossa experiência corpórea, a saber, nosso ser no espaço” (VERISSIMO, 2017, p.379).

Husserl, em suas discussões sobre os campos de visibilidade e invisibilidade na experiência perceptiva, expõe que as aparições sempre transmitem um excesso, algo que não apareceu, e que perpassa um convite explícito a outra forma de poder aparecer, sendo que essa nova forma de poder aparecer reflete-se em uma antecipação, do que pode vir-a-luz, eminentemente motora. “A essas possibilidades, afirma Husserl (1931/2001), se mistura ‘um eu posso’ e ‘um eu ajo’, um ‘eu posso

agir diferentemente de como ajo de fato' p.83" (VERISSIMO, 2015, p.150). Essa antecipação do que pode vir-a-luz, reflete-se em uma antecipação eminentemente motora.

Poderíamos associar tal questão husserliana, com as dimensões de virtualidade que discutimos em Bardet (2014) e também em Gil (2001), na proposição de que os movimentos podem ser feitos e refeitos de novos jeitos; considerando o virtual como aquilo que está na própria transformação do movimento que foi feito para o qual está se fazendo, como uma corrente que o próprio movimento atualiza. Nessa passagem, portanto, é onde se dá a união pelo movimento daquilo que foi feito, com o que está se fazendo e com o que se fará

O viver não está pronto e acabado, está sempre por fazer-se, por mais que se faça. "O corpo é um instrumento da vida e a vida tem a ver com criação" (FUX, 2010¹³). Merleau-Ponty (1945/1999, p.445), nessa linha de compreensão expõe:

Se a síntese pudesse ser efetiva, se minha experiência formasse um sistema fechado, se a coisa e o mundo pudessem ser definidos de uma vez por todas, se os horizontes espaço-temporais pudessem, mesmo idealmente, ser explicitados e o mundo pudesse ser pensado sem ponto de vista, agora nada existiria, eu sobrevoaria o mundo e, longe de que todos os lugares e todos os tempos se tornassem reais ao mesmo tempo, todos eles deixariam de sê-lo porque eu não habitaria nenhum deles e não estaria engajado em parte alguma.

Ao associarmos a percepção ao movimento, nos torna muito mais fácil compreender a própria Vida como algo que não pode ser pensado através da ótica de um objeto explicável, com um eu e um mundo tomados de forma objetiva, como se os sobrevoáramos em vida. (MERLEAU-PONTY, 1945/1999).

Retomando as noções de transicionalidade em Winnicott (1967/1999) e atmosfera em Gil (2001), vemos que o movimento é trânsito e é transitando entre as coisas que está o movimento como percepção, instituindo espaços e tempos. É transitando que vamos de acordo com Varela, Thompson & Rosch (1992) 'encatando', construindo o mundo e a nós mesmos. "En síntesis, el enfoque enactivo consiste en dos cosas: que la percepción es acción guiada perceptivamente; que las estructuras

¹³ Entrevista Maria Fux: Arte e Integración Social. El movimiento y la música al alcance de todos, 2010.

cognitivas emergem de los modelos sensorio-motores recurrentes que permiten que la acción sea guiada perceptivamente” (VARELA, THOMPSON & ROSCH, 1992, p.203).

Ao introduzirem o termo enação, Varela, Thompson & Rosch (1992), nos contemplam na direção já abordada sobre um mundo que emerge com a percepção sensorio-motora. E insistimos novamente quanto às contribuições de Winnicott (1958/2001, 1967/1975) quando o mesmo afirma que é na relação rítmico-afetiva mãe-bebê que está dada a possibilidade de o bebê sentir-se criador de mundo.

Temos a experiência de um mundo [...], no sentido de uma totalidade aberta, cuja síntese não pode ser acabada. Temos a experiência de um Eu [...] indivisivelmente desfeito e refeito pelo curso do tempo. A unidade do sujeito ou do objeto não é uma unidade real, mas uma unidade presuntiva no horizonte da experiência; é preciso reencontrar, para alguém da ideia do sujeito e da ideia do objeto, o fato de minha subjetividade e o objeto no estado nascente, a camada primordial em que nascem tanto as ideias como as coisas (MERLEAU-PONTY, 1945/ 1999, p.296).

Apreender esse estado nascente, do qual fala Merleau-Ponty (1945/1999), é seguir o movimento nas suas transformações, os quais geram percepções novas incessantemente. Se como discutimos no tópico (3), o corpo já desde Spinoza visto como relação e potência nos remete a corpo aberto, podemos afirmar que o próprio corpo está em constante formação e transformação.

Merleau-Ponty, (1945/1999, p.469), expõe que “Meu corpo é movimento em direção ao mundo, o mundo, ponto de apoio de meu corpo”. Meu corpo é minha situação, se estou preocupada por algo, meu ser está preocupado por esse algo, meu coração se acelera, meus pensamentos fixam-se nesse algo, estou encerrada nesse algo e esse algo em mim. “Ou seja, movimento gera percepções, que geram movimento, que geram pensamento, que geram criação, e assim incessantemente” (COLLETY, 2016, p.62).

Outra vivência que conceitualmente tendemos a separar de movimento, percepção e corpo e que se encontra totalmente imbricada a eles é a questão da sensação. Devido à influências do pensamento cartesiano, somos levados a crer em uma radical separação entre sensação e movimento, “[...] a sensação pertenceria à coisa que pensa (res cogitans), o movimento à extensão (res extensa)” (Straus, 2015/1935, p.61). O referido autor nos remete para a impossibilidade de se separar sensação e movimento, como podemos observar na seguinte citação:

Somente a carência de algo nos incita a adquiri-lo [...] Não evitemos o paradoxo de que possuímos algo que ainda não possuímos, assim como o cachorro de algum modo possui o pedaço de carne que o incita a superar a distância intermedia. O fenômeno incitante atua sobre os sentidos. No entanto é evidente ao mesmo tempo em que não nos poderia incitar se não fôssemos incitáveis, ou seja, capazes de nos movermos por nossa conta ou nos aproximar-nos. A isso me refiro ao mencionar a conexão intrínseca entre sensação e movimento. Seja o que seja que afete os nossos sentidos resulta incitante exclusivamente a partir do simples fato de nossa mobilidade (STRAUS, 1966/1971, p. 60).

Para Straus (1935/2017, 1966/1971), a sensação é aquilo que está incitando digamos assim, no entanto, só podemos nos incitar porque temos a possibilidade de vibrar com isso que nos incita, de mesclarmo-nos de alguma forma com essa coisa. De modo que na sensação já houve movimento de conexão, algo já nos moveu concomitantemente.

[...] meu corpo não é apenas um objeto entre todos os outros objetos [...], ele é um objeto *sensível* a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores, e que fornece às palavras a sua significação primordial através da maneira pela qual ele as acolhe (MERLEAU-PONTY, 1945/1999, p.317).

Estamos lançados, e desde um tempo impensável já estamos em perspectiva. As coisas chegam a nós e nós nos direcionamos a elas desde uma certa perspectiva. O movimento somos nós-no-mundo. Temos sensibilidade às coisas e elas aparecem para nós desde um certo olhar, um certo modo de tocar, por um cheiro, por um som. Nosso corpo é abertura e o mundo é o que vamos vivendo, conhecendo, descobrindo, esquecendo, sonhando [...] (MERLEAU-PONTY, 1945/1999).

O fato de ser vivente implica em um movimento de ir até um mundo, movimento esse possibilitado por um corpo móvel, sensível, que se emociona e é afetado pelo outro e pelas coisas do mundo; um corpo que é todo afecção e onde o coração mescla sangue, palavras, símbolos, sonhos, lembranças e projetos.

5.1- MOVIMENTO, ESPAÇO E TEMPO

Straus (1966/1971), pontua que nunca estamos em um tempo e espaço definidos. Quer dizer, embora em grande parte das vezes nos movamos para atingir metas que nos parecem totalmente definidas e localizadas no tempo e no espaço, isso seria uma ilusão. Em que sentido? No sentido de que a qualquer momento podemos vivenciar experiências que exijam uma redefinição de metas e nos deem a sensação de um novo arranjo espaço-temporal.

Do mesmo modo como acreditamos apreender totalmente as coisas, tomando-as como um ente inteiramente acabado e independente de nossa constituição de sentido, também objetivamos o tempo e o espaço como se fossem coisas fora de nós e só mudassem externamente. O fato é, que estamos sempre mudando de situação. Agora estamos nos sentindo em um momento e em uma dada situação, mas não ficamos sempre fixados nela. Temos a sensação de continuidade e do mesmo ainda que, na contínua mudança em que estamos sendo, na medida em que aquilo que vivemos, vivemos desde a nossa carnalidade com as coisas e com as pessoas.

O problema do movimento vivido está incluído no fenômeno básico da mudança, em um chegar a ser. 'Querer mover-se', somente é possível a um sujeito que ao estar ele mesmo incluído em chegar-a –ser, chega a ser diferente. Somente posso projetar escalar uma montanha desde a posição em que ocupo no vale. Desde onde estou agora o topo da montanha é outro lugar, pela razão de que o lugar onde me encontro agora está em relação com ele-outro lugar- ou, com mais exatidão, é cambiável. O topo da montanha é um lugar onde ainda eu não cheguei. Somente posso chegar lá quando já não esteja aqui. Cada lá é um não aqui. Assim é evidente que o lugar aonde me encontro agora constitui-se de circunstâncias, assim, jamais me encontro inteiramente em um tempo e lugar particulares (STRAUS, 1966/1971, p.70).

Se levarmos em consideração o corpo próprio em suas dimensões e contornos visíveis, sempre estamos em um aqui-agora. Por outro lado, também estamos em contínua mudança de situação. Contudo, tal mudança não nos é tão perceptível porque em todos os momentos nos levamos junto de nós mesmos. De aí, que nosso passado e nosso futuro não podem ser acessados totalmente por nós, ainda que, estejam sempre em aberto como prolongamentos em nosso presente vivido.

É difícil que nós mesmos notemos o nosso envelhecer, que percebamos uma grande diferença das nossas mudanças corporais, porque embora estejamos o tempo

todo mudando, mudamos junto. O nosso ser criança não deixou totalmente de ser, mas jamais poderá ser inteiramente o que já foi, assim como, não obtemos total apreensão do que seremos. O fato de mudarmos juntos é o que nos permite essa sensação de continuidade das coisas, essa certa estabilidade de nos sentirmos mais ou menos o mesmo, enquanto que a mudança do outro e das coisas nos são mais perceptíveis do que nossa própria mudança (MERLEAU-PONTY, 1945/1999, STRAUS, 1966/1971).

Quando refletimos sobre a expressão “nos levamos juntos”, desde as questões abordadas sobre a relação mãe-bebê, devemos retomar duas notas importantes. A primeira, se refere às constelações sensório-motoras de Tonella (2009); a segunda, às noções de espaço transicional em Winnicott (1967/1975) e atmosfera em Gil (2001).

Como vimos, de acordo com Winnicott (1967/1975) a relação mãe-bebê é vivida em um espaço que não é interior nem exterior, portanto, comporta uma noção de espaço distinta ao da física euclidiana, com suas medidas delimitadas e concretas. Que espaço é esse então? Onde ele está?

Partindo de nossas reflexões, esse espaço não está. Ele vai sendo construído à medida em que os fluxos e forças dos dois corpos em movimento vão afetando-se, absorvendo-se e exalando-se, conforme vão constituindo-se atmosferas rítmico-afetivas que são a expressão não só dos espaços que exalam os corpos (Gil, 2001), como também instituidoras de memórias corporais que não correspondem ao tempo do relógio.

De modo que, como nos esclarece Alarcón (2009, 2015), tendo como base os princípios da fenomenologia husserliana, os movimentos do corpo seriam a própria condição para a formação do espaço e do tempo. A autora parte da noção husserliana do corpo como origem do espaço¹⁴, e a partir de aí através dos conceitos de “melodia cinética” do russo Alexander Lurija (1973) e também das contribuições sobre “memória cinestésica” em Sheets-Johnstone (2003), traça todo um recorrido, onde explicita que a memória é corporal devido ao fato de ser composta por uma dinâmica de movimento que é sentida, e que ao mesmo tempo está implícita “Esta forma de

¹⁴ O sujeito percebe as coisas do mundo desde sua situação de “ponto zero” do espaço, e vive uma distância em relação a esse objeto que se dá dentro de um campo perceptivo. Nesse sentido a todo momento estamos produzindo sentido espacial, estamos constituindo sentido espacial (PINTOS-PEÑARANDA, 2004, p.37, tradução nossa).

memoria sustenta la mayoría de nuestros movimientos y hábitos gracias a los cuales actuamos y vivimos en el mundo” (ALARCÓN, 2009, p.6).

Poderíamos associar tanto a questão das “melodias cinéticas”, como “memória corporal”, e “constelações sensório-motoras” ao conceito de “hábito” proposto por Merleau-Ponty. De acordo com a filosofia cartesiana, entende-se hábito como uma concatenação mecânica de causas e efeitos, “como mera repetição cega de uma conduta ou de um comportamento” (MOYA, 2012, p.372). Em Merleau-Ponty (1945/1999), hábitos são formas de atuar que transparecem certa familiaridade na comunhão de sentidos de uma dada situação e as ações que se dão nela, contudo, essas ações situadas não são uma repetição estrita, o hábito está em constante contato com o novo, sempre há algo de diferente no mesmo.

Tal descrição de hábito, enquanto ação de familiaridade com o mundo, como se o corpo tivesse um prolongamento no espaço do mundo e vice-versa, também se reflete no seguinte exemplo de Straus (1966/1971, p.69) sobre o movimento automático, permitindo-nos obter uma imagem do acoplamento tal que temos com o mundo, onde não nos dá tempo nem de pensar, de tão rápido o movimento de expressão dessa promiscuidade.

Tomemos como ejemplo a um cachorro que juega en la calle. Se aproxima un automóvil a toda velocidad y el cachorro se aparta de su camino de un salto. Pero lo hace tan de prisa que se dá contra um árbol, el cual no cede ante él como quizá lo hubiera hecho el automóvil (STRAUS, 1966/1971, p.69).

Diferentemente de um robô, que já está programado para determinadas tarefas, os seres-vivos em geral tem o poder de surpreender, é um acoplamento sujeito-mundo que ao mesmo tempo em que se manifesta com certa ritmicidade, está permeado pelo inusitado constantemente. Nem sujeito, nem mundo estão constituídos de todo.

Juntamente a essa dimensão espacial do hábito, temos a dimensão temporal, com um passado que se atualiza e se transforma em cada momento atual do ser corpóreo; “existem muitas manifestações do modo como os sentidos se reorganizam diante de uma carência ou diante de situações extremas” (MOYA, 2012, p. 370). “Em cada gesto o passado, presente e futuro se entrelaçam reciprocamente” (CLECLOUGH, 2010, p. 42).

Ao relacionar memória e hábito, podemos inclusive nos ver lançados em uma nova compreensão da própria memória, não mais fechada dentro do cérebro, mas expandida à um saber pré-reflexivo do corpo expressivo que a manifesta sob a forma de um “certo modo de atuar”, em uma dada situação.

No que se refere às dimensões espaço-temporais do hábito em Merleau-Ponty, Veríssimo (2017) afirma que, o constante remanejamento do acoplamento sujeito-mundo, no desenvolvimento das ações habituais, exigiria uma reestruturação no esquema corporal, o qual poderíamos associar em certa medida com uma reestruturação das dimensões de virtualidade e atualidade do corpo na relação com o mundo.

Esse processo de incorporação possui não apenas um aspecto temporal, mas igualmente um aspecto espacial. Trata-se de estender os limites do corpo próprio e da sua funcionalidade. Merleau-Ponty (1945) analisa a aquisição de hábitos corpóreos. O processo de desenvolvimento de ações habituais implica o remanejamento e a reestruturação daquilo que o filósofo chama de esquema corporal. (VERÍSSIMO, 2017, p. 386).

Dessa forma, podemos afirmar que espaço tem corpo, textura, sensação, tempo e tempo também tem corpo, espaço, cheiro, cor, dor e alegria. Portanto, levamos junto de nós as impregnâncias afetivas de nossas relações plasmadas em nosso ser, em nossa respiração, no olhar, no toque, contágios de outros corpos, olhares e ritmos outros que são ao mesmo tempo nossos. E o movimento ao mesmo tempo que se alimenta disso tudo, também os institui. Por isso não devemos procurar pelo espaço e pelo tempo para conhecê-los, devemos senti-los, deixar eles contarem para nós onde estão.

Nuestros movimientos no sólo nos permiten actuar en el mundo, sino que en cada movimiento nos sentimos a nosotros mismos. Sensaciones y movimientos son una fuente continua de auto percepción. En este caso se puede hablar de una conciencia corporal” (Alarcón 2009, 134-184). La constitución de un “yo” y la constitución de un “mundo” tienen la misma fuente de origen y se condicionan mutuamente. (ALARCÓN, 2009, p.6).

De acordo com Alarcón (2009), não nos caberia pensar em um começo para o eu e outro para o mundo. Trazendo como metáfora a “fita de Moebius”, presente no livro de Gil (2001, p.240) “onde o avesso se encontra no mesmo plano que prolonga o direito”, para pensar a relação eu-mundo, é possível afirmar que um continua no

outro, sem rupturas. “A percepção exterior e a percepção do corpo próprio são “as duas faces de um mesmo ato”. (MERLEAU-PONTY, 1945/1999, p.247).

Seguindo essa ordem de compreensão, tanto o nosso passado quanto o futuro, estão abertos em nosso contínuo presente, pois arrastar-se junto, é arrastar movimentos afetivos com certa ordem de delimitação e fixação, mas também é estar constantemente passível de experimentar novas afetações sensório-motoras. É trazer para o aqui-agora nossas experiências, nossos momentos perceptivos, ao mesmo tempo em que estamos formando novas percepções.

Para Fuchs (2014), movimentos são ações carregadas de emoções ligadas a experiências já vividas. Através da repetição e superposição de experiências, forma-se uma estrutura de hábitos: sequências de movimentos bem praticados, redes de sentido percebidas, que se convertem em atitudes e conhecimentos corporais implícitos, sendo que toda essa memória corporal se atualiza em cada momento perceptivo.

Pintos-Peñaranda (2008), expõe que o ato perceptivo é sempre uma unidade em que as experiências perceptivas passadas estão sedimentadas, em passividade desde as que estão atuando, implícitas, na percepção atual.

Porque meu ato perceptivo é sempre uma unidade na qual as experiências perceptivas passadas estão sedimentadas, em passividade, passividade desde as que estão atuando, implícitas, em minha percepção atual. ‘O passado se prolonga no presente no sentido de que é a luz de experiências passadas que se percebe o que se vê’ (PINTOS-PEÑARANDA, 2008, p.37).

Dessa forma, não estamos congelados no passado, nem presos a um aqui totalmente delimitado e nem voando em um futuro, nosso corpo só pode estar em um aqui agora de cada vez, mas na forma de um “sendo”. O “sendo” nos atravessa dos pés à cabeça.

Merleau-Ponty no capítulo IV de Fenomenologia da Percepção (1945/1999) intitulado “Outrem e o Mundo Humano” e mais especificamente nos escritos que vão da página (487 a 490), desenvolve e expõe a ideia de que uma pessoa é tempo. A pessoa não escolhe nascer, e sem se dar conta já está em um entrelaçamento corporal que a antecede e sobrevive a si mesma. “[...] sinto-me dedicado a um fluxo de vida inesgotável do qual não posso pensar nem o começo nem o fim [...]” (p.489).

Um fluxo corporal-temporal que é de uma só vez um entrelaçado de carne, osso, sentimentos e ideias.

Alarcón (2015) em consonância com o que já vimos discutindo, nos expõe que a dimensão temporal de nosso corpo é experienciada em uma dupla estrutura, (mudança e continuidade) de uma só vez e para ilustrar essa questão traz uma citação da autora Linda Hartley sobre a pele;

La piel se distingue de los otros órganos especiales del sistema nervioso-los ojos, oídos, nariz y boca en un aspecto importante. Percibe ininterrumpidamente su entorno, media entre interior y exterior; no se cierra. esta constante percepción sensorial es necesaria para el desarrollo del sentido de continuidad de sí mismo: sólo con él puede desarrollarse un ego estable y saludable. La piel percibe tanto esa continuidad como los procesos de cambio que enfrenta sin cesar momento a momento (LINDA HARTLEY, 1995, p.134 apud ALARCÓN, 2015, p.144).

Já nos deteremos novamente sobre a pele no tópico seguinte, nos cabe ressaltar a localização dessa dupla estrutura da dimensão temporal corpórea na pele. Ela que estica quando vamos crescendo, que sofre as dores e os prazeres dos encontros, que nos identifica e provoca estranheza de uma só vez; pele que encolhe e nos enche de caminhos, rugas, tão temidas e malvistas em nossa sociedade amante do corpo que não envelhece, enfim, pele que se prolonga no espaço como veremos em Gil (2001).

Diante das questões abordadas, observamos a mescla movente de que vamos constituindo-nos; o coração que nos pulsa, é uma mescla indivisível de sangue, ritmos, sensibilidade, sonhos e desejos de outros humanos da história, ao mesmo tempo em que o novo ser que nasce, traz consigo a possibilidade de concretizar outros “outros”, de concretizar outras maneiras de ser e de viver, de concretizar novos tempos. Esse coração é também a garantia de que um dia não continuará batendo, é a realidade de que não sou eterno (MERLEAU-PONTY,1945/1999; PINTOS-PEÑARANDA, 2003; SILVA, 2011).

Nosso corpo como vimos, compõe-se de muitos corpos, e se considerarmos de acordo com Gil (2001) que os corpos exalam espaços, podemos afirmar que exalamos múltiplos espaços e sensações corpóreas. O que acontece, é que na maior parte de nossos afazeres diários nos acostumamos a tomar as coisas como dadas e

acabadas, de modo que o espaço se reduz ao fora de mim, ao chão por onde piso, o espaço da casa, do trabalho e o tempo se reduz ao do relógio, ao horário de acordar, trabalhar e dormir. E nesse vai e vem acelerado do nosso cotidiano, não nos damos conta de que espaço e tempo somos nós mesmos, ao mesmo tempo em que os criamos em nossos trânsitos.

Conforme já explicitamos acerca das memórias cinestésicas e de suas formas de atualização de maneira contextual, ao mesmo tempo em que também é presente e futuro, já que é memória sempre inacabada, aberta para incorporação de novas melodias rítmicas construídas nas linhas e pontos afetivos em que o movimento nos lança; podemos criar e experimentar sensações espaço-temporais distintas. E isso que estamos descrevendo, vivemos tanto em situações cotidianas, como em situações dançantes. Contudo, em situações dançantes a possibilidade de sentirmos sensações espaço-temporais distintas das noções objetivas que delas temos racionalmente é muito mais intensa. Por quê?

Retomando as noções de Straus (1966/1971) e Gil (2001), porque ao nos deixarmos mover sem uma utilidade que possa encobrir e amortecer às linhas de força que nos atravessam, estamos atualizando nossas constelações sensório-emocionais, potencializando e abrindo o corpo para que elas se manifestem, criando espaços corporais e ampliando-os. Intensifica-se o poder corpóreo-movente de expandir e irradiar-se, mesclando-se os espaços de dentro e os de fora, criando e sofrendo atmosferas contagiantes que vão se formando. De modo que, em cada amplitude de espaço, ocorre também uma amplitude da sensação temporal como fluxo. “Tudo isto é aquilo que a dança produz. Enquanto dinâmica das forças inconscientes circulando <<à flor da pele>>, a dança implica sempre o contágio dos corpos; ou seja, a comunicação de inconscientes” (GIL, 2001, p. 148).

Quanto à expressão circulando à flor da pele, é importante ressaltar que de acordo com Gil (2001), é como se o espaço objetivo fosse recoberto por um prolongamento da pele, formando-se o espaço do corpo. “[...] o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço” (GIL, 2011, p.58); de modo que, é como se houvesse um prolongamento dos contornos do corpo próprio, para além de seus limites visíveis.

Como já abordamos em capítulos anteriores, o espaço da dança e das artes de uma forma geral, assumem a característica do espaço transicional, no qual Winnicott (1967/1975) alocou o brincar, espaço de exploração de potencialidades, de

redução de fronteiras; espaço que favorece o intercâmbio de sensações entre os corpos e as coisas. Pois para Gil (2001), a formação desse espaço implica a vivência do corpo enquanto paradoxal, considerando como aspectos essenciais dessa estrutura, 1) o paradoxo das direções do espaço, 2) o paradoxo do corpo desmembrado, 3) paradoxo do dentro/fora, 4) paradoxo da presença e da ausência.

Em relação ao paradoxo das direções do espaço, Gil (2001), explicita que esquerda e a direita, o adiante e o atrás, em cima e em baixo se intercambiam caso o corpo realize uma rotação. “A esquerda e a direita coexistem e opõem-se neste mesmo espaço” (p.236). O paradoxo do corpo desmembrado, refere-se à profundidade de instituir espaço que cada membro do corpo possui, ainda que “o corpo apareça articulável como um todo orgânico” (p.236). Em referência ao paradoxo do dentro/fora, o autor explicita que o corpo ao mesmo tempo em que está no espaço objetivo, ele escapa sempre a uma objetivação completa, “[...] o corpo é um continente que envolve um conteúdo que está no espaço objetivo. No entanto, não sendo nunca visível como conteúdo, este escapa à percepção e às determinações objetivas” (idem). Já o paradoxo da presença e da ausência, em relação ao paradoxo anterior revelaria a possibilidade corpórea de aparecer enquanto invólucro corporal e ao mesmo tempo poder ausentar-se.

É possível associar tais paradoxos à temática da flexibilidade corpórea desenvolvida por Merleau Ponty (1964/2013). Este pontua, que a reflexão antes de ser intelectual é corporal, como nos exemplifica sobre nossa possibilidade tocar-nos com uma mão e nos sentirmos tocados na outra, até ao ponto em que já não possamos distinguir qual mão toca e qual é tocada. É o poder de sentir sentindo-se e confundir-se nesse emaranhado de sensações, de modo que podemos ser sujeitos e objeto para nós mesmos. “O ‘corpo’ que agora entra em cena revela-se sob a forma de um enigma fundamental, segundo o qual, meu corpo é, simultaneamente, vidente e visível, ou seja, ‘ele se vê vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo’” (MERLEAU-PONTY, 1964/ 2013, p.22; SILVA, 2011, p.169).

Partindo da noção de reversibilidade do vidente e do visível, tocante tocado em Merleau-Ponty, Gil (2011), afirma que na dança essa potência narcísica aumenta consideravelmente, já que em dança, o movimento se faz na totalidade da presença corporal, a finalidade do movimento não é outra que mostrar-se, ver-se, sentir-se, devorar-se. A pessoa que dança se vê, se ouve, se sente dançar, toca e experimenta o movimento, “a reflexividade do corpo é geral” (GIL, 2001, p.62), produzindo muitas

sensações e imagens. É como se fossem se desprendendo da pessoa em dança muitos corpos virtuais, que o movimento produz em sua constante formação de espaços corporais, dando a quem dança a possibilidade de contemplar-se em distintos pontos perceptivos. “Um corpo isolado que começa a dançar povoa progressivamente o espaço de uma multiplicidade de corpos. Narciso é uma multidão”. (GIL, 2001, p.64).

Pois bem, dadas essas discussões Gil (2001), explicita que a dança nasce do corpo paradoxal. E por nascer dele, ela o desvela. O autor reitera, no entanto, que o corpo do dia-a-dia já contém os paradoxos do movimento e do espaço, contudo, naturaliza-os como se por exemplo direita e esquerda fossem ordens objetivas e imutáveis.

À essa questão exposta por Gil, de que o corpo trivial, do dia-a-dia, recalca os próprios paradoxos que contém, nos remete ao que Pintos-Peñaranda (2004), em referência à Husserl, discute sobre os prejuízos do objetivismo quando este se nega a refletir sobre o fato de que se nós temos formas culturais para medir e classificar o tempo, o espaço e o corpo é justamente devido ao fato da multiplicidade de formas com que estas dimensões podem ser sentidas e vividas em cada movimento de instituição eu-mundo e que no entanto nunca chega a ser de todo um eu e nem de todo um mundo. E os momentos dançantes podem nos mostrar essas coisas sem esforço algum de compreensão filosófica.

Dessa forma, poderíamos mais bem falar em graus de sensação do espaço e tempo objetivo, ao invés de um espaço e tempo totalmente objetivos. Em que sentido? No sentido de que o espaço do corpo que descrevemos acima, não se forma somente em momentos dançantes. Merleau Ponty (1945/1999), nos mostrou intensamente que o espaço objetivo está impregnado de sentido que o colore de mil maneiras; o corpo se expande para além de seus limites visíveis e vai habitar e vai preencher as coisas, assim como as coisas o preenchem “[...] de modo que se forma um novo corpo-virtual, mas pronto a actualizar-se e a deixar que gestos nele se actualizem” (GIL, 2001, p.58). O corpo virtual se forma nos prolongamentos que faz por meio do espaço do corpo. Mas se esse espaço do corpo já está dado em nosso cotidiano, qual sua diferença nos movimentos dançantes?

De acordo com Gil (2001), se partimos do princípio de que o espaço do corpo se forma através de uma secreção, reversão do espaço interior do corpo em direção ao exterior; “Reversão que transforma o espaço objectivo proporcionando-lhe uma

textura próxima da do espaço interno” (p.59); em dança, poderíamos falar que se pode chegar à uma quase total drenagem do dentro para o fora, “é necessário que já não haja espaço interior disponível para o movimento; é necessário que o espaço interior despose tão estreitamente o espaço exterior que o movimento visto de fora coincida com o movimento vivido ou visto do interior” (GIL, 2001, p.60). Em linguagem de Straus (1966/1971), seria quando se dá uma homogeneização do espaço, “El movimiento de la danza colma el espacio[...]” (p.40), ao mesmo tempo em que se dá para um fluxo temporal que alarga o passado e o futuro em um presente estendido.

Discutidas de forma mais aprofundada as dimensões espaço-temporais do movimento e considerando sua importância relacional de mesclas eu-mundo, eu-outro, o próximo capítulo se propõe a dar continuidade a essa relação entre os movimentos uns dos outros como instituidoras de ritmos, atmosferas afetivas e constelações sensório-motoras que não são nem minhas nem dos outros, mas são nossas.

6- O ENCONTRO ENTRE OS CORPOS: AS RELAÇÕES ENTRE OS MOVIMENTOS UNS DOS OUTROS

Percebe-se logo como é importante o contato, a maneira de tocar a criança. É uma linguagem pele a pele. Desta pele da qual derivam os outros órgãos dos sentidos. Que são como janelas, que são como aberturas nas paredes de pele que nos limitam e nos separam do mundo. Aberturas através das quais entramos em relação com o exterior. É por meio desta pele que a criança conhece o mundo: sua mãe. Primeiro contato com este mundo, com o desconhecido, com o outro. (LEBOYER, 2004. p.93).

Frederick Leboyer (1918-2017), foi um médico francês que ao viajar para o sul da Índia (Calcutá), obteve contato com uma mãe massageando seu bebê. “Com movimentos suaves, delicados e carinhosos ficou encantado com a força dessa técnica e batizou a sequência de movimentos com o mesmo nome da mãe que fazia a massagem: Shantala” (BERTOLDI, CURVACHO, 2008, p.2-3).

Bertoldi e Curvacho (2008), pontuam a importância que tem a pele no desenvolvimento do recém-nascido tanto para Leboyer, como para Winnicott. O modo como a pele do bebê é tocada e manuseada e as emoções que são transmitidas nos ritmos que a mãe imprime, são sentidas pelo bebê no contato com esse órgão de fronteiras. Ao mesmo tempo em que é limite, a pele é, usando o termo de Leboyer, “janela” ligando o dentro e o fora.

A pele é de importância óbvia no processo de localização da psique dentro do corpo. O manuseio da pele no cuidado do bebê é um fator importante no estímulo a uma vida saudável dentro do corpo, da mesma forma que o holding auxilia o processo de integração. (WINNICOTT, 1990, p.143).

Assim sendo, a pele é nesse meio com o outro algo que nos permite tanto uma confusão, como também a sensação de ausência e limite. São nos ritmos e no embalo dos corpos, que o bebê vai se reconhecendo como um corpo de possibilidades e afetações. É tocando e sendo tocado que ele vai experimentando e se experimentando, vai contagiando o outro e sendo contagiado, percebendo-se em sensações que lhe emergem pelos modos como a mãe o envolve, toca e olha. O modo como recebe seus toques, olhares e sensações, vibrando e ressoando nessa atmosfera de afetações.

Lembremos que a pele não é uma película superficial, mas que tem uma espessura, prolonga-se *indefinidamente* no interior do corpo: é por isso que a sensação do tacto se localiza a alguns milímetros no interior da pele, e não à superfície. É isso que permite a formação da máquina espaço interior (ou matéria atmosférica)-pele. Máquina interface entre um interior orgânico que tende a desaparecer e um exterior que tende a ocupá-la inteiramente (GIL, 2001, p.76).

Muito mais do que uma delimitação estrita interior/exterior, é como se pudéssemos falar em um prolongamento do dentro no fora e do fora no dentro, realizado através da pele. Ferracini (2011), partindo de alguns apontamentos de Paul Valéry (1871-1945) sobre a profundidade da pele, denominou a pele como “envoltório da fronteira”.

A pele é o corpo e ao mesmo tempo a matéria incorpórea da fronteira, pois é no território-pele que está o mais profundo da superfície, pois a pele-corpo em si paradoxal-é o território próprio da actualização- recriação em turbilhão de virtuais e atuais: movimento-ação da fronteira (FERRACINI, 2011, p.229).

Retomando o conceito da atmosfera em Gil (2001) como esse algo que se forma do prolongamento do corpo no espaço, através do espaço do corpo, como uma pele recobrendo o espaço; é possível afirmar que o corpo não acaba nos contornos visuais que dele temos, mas é composto de múltiplos contornos invisíveis, virtuais, prolongamentos aquém e além do visível, e que se dão na relação e por meio da relação, com outros corpos e objetos. É como se o nosso caminhar fosse deixando rastros envolventes, rastros do que foi (como as constelações sensório-motoras abordadas) feito e também daquilo que não foi concretizado, atualizado.

Dessa forma, os “prolongamentos energéticos”, outra denominação possível para o que chamamos de rastros, os quais vão se formando em nossas caminhadas e atuações, instituem corpos virtuais tanto com uma dimensão de passado como de futuro. E a pele compõe o tecido, digamos assim, que recobre tanto o dentro quanto o fora, o eu e o outro, revertendo uma coisa na outra, provocando a experiência de uma continuidade na diferença.

Tendo como foco do presente capítulo a relação entre os movimentos uns dos outros, vamos justamente localizar na pele esse espaço de fronteira de processos, de trocas, de afetações e molde de reflexões, possibilidade de continuidade no descontínuo. Placenta que se transforma, envolve, descobre e recobre

ininterruptamente no processo da vida. No que diz respeito ao tema dos encontros e envolvimento, também nos cabe abordar o movimento de reflexão que tais movimentos de encontro acarretam. Reflexões essas, que fazem parte da formação de nossos rastros, prolongamentos virtuais do visível, prolongamentos de mim no outro e do outro em mim.

Santos & Zornig (2014), com referência a Ogden (1996), sobre a relação afetiva mãe-bebê, afirmam ser necessário que conjuntamente à preocupação materna primária, na qual mãe e bebê vivem praticamente uma unicidade, também se faça presente a experiência de uma presença invisível da mãe, promovendo assim, um movimento dialético de unicidade e dualidade relacional. “Assim, a unicidade é o contexto necessário para a dualidade, e a dualidade salvaguarda a experiência da unicidade- ao propiciar uma negação essencial disso” (SANTOS & ZORNIG, 2014, p.85).

A mãe na condição de uma presença invisível, ao mesmo tempo em que possibilita a sensação de uma continuidade do bebê nela e dela no bebê, consegue devolver para o bebê um reflexo dele mesmo. Foi o que Winnicott (1967/1975), expôs sobre o rosto da mãe como espelho do bebê. “Em outros termos, a mãe está olhando para o bebê e aquilo com o que ela se parece se acha relacionado com o que ela vê ali”. “É o derivado complexo do rosto que reflete o que há para ser visto” (WINNICOTT, 1967/1975, p.154, itálicos do autor). Sendo que, o que há para ser visto, não se refere à uma imagem congelada, mas sim uma imagem em formação pelos toques, sensações, olhares, impregnada de ritmos de um para com o outro.

De acordo com Winnicott (1967/1975), muitas mães não conseguem refletir aquilo que os bebês estão mostrando, mas sim seus próprios humores e rigidezes, fazendo com que as crianças olhem e não sintam a si-mesmas. Por outro lado, se o rosto da mãe não demonstra reação alguma, configura-se como um espelho morto que não permite um exame ativo por parte do bebê, somente uma passividade em contemplar algo que não reage. De modo que para Winnicott, “Olhar e ver-se nos olhos do outro é fundamental para o sentimento de existência” (SANTOS e ZORNIG, 2014, p.86).

O bebê vê a si mesmo como objeto, como outro, por meio da mãe, na medida em que a mãe espelho possibilita a vivência da diferença [...] As observações que o bebê faz de si mesmo no reflexo dele na mãe produz os rudimentos da experiência de autoconsciência, autorreflexão [...]” (Santos & Zornig, 2014,

p.86). “[...o ser da mãe é vivido simultaneamente como uma extensão do bebê e como outro com respeito a ele (OGDEN, 1996, p.51 apud SANTOS & ZORNIG, 2014, p.89).

No que se refere à situação de extensão narcísica que a mãe ocupa para o bebê, tal processo de espelhamento não implica em uma total efetivação do que ela vê no bebê, não é a mesma imagem, ela se assemelha à imagem do bebê, portanto, também insere diferenças.

Tais notas discutidas por Santos & Zornig (2014), em referência a Winnicott (1967/1975), Ogden (1996) e Roussillon (2008) aproximam-se às discussões que Horenstein (2013) faz sobre o desenvolvimento da noção de esquema corporal em Merleau Ponty. Ela pontua, que principalmente nas obras finais do filósofo, emerge com mais nitidez as relações de acoplamento de meu corpo com outro corpo, do esquema corporal compreendido como incorporação da perspectiva dos outros em mim e de mim nos outros. É nesse mesmo sentido que Gil (2000), tendo como referência o tema da reflexividade em Merleau-Ponty expõe que “no seio da minha imagem de mim habita a imagem de mim vista pelo outro corpo, de outro ponto de vista [...]” (p.180). Imagens essas que são concomitantes a imbricações afetivas em forma de movimentos.

Observamos desse modo, que na base de nosso relacionamento com o outro, está esse movimento de espelhamento, no qual o outro funciona como um duplo de mim. Sendo semelhante a mim, refletindo-me nos seus próprios ritmos, movimentos e percepções, ao mesmo tempo, me devolve diferenças, uma profundidade latente que escapa de mim no outro, mas que também escapa do outro em mim. Somos duplos uns dos outros, refletimo-nos aproximadamente, refletimos nossas semelhanças na mesma medida em que nossas diferenças.

É importante ressaltar, que tais processos de espelhamentos se constituem de movimentos rítmicos, feitos e refeitos com e em movimentos. Espelhar é poder sintonizar não com uma imagem estática do outro, mas sim fazer parte da sua espontaneidade movente, refletir aquilo que está em constante formação, portanto, constitui um espelhamento de processos e não de fechamentos. Dessa forma, o que vemos de nós nos outros não são somente as nossas atualidades e visibilidades, mas também o virtual, aquilo que está como potência latente, em vias de fazer-se.

Na relação mãe-bebê, esse espelhamento rítmico-afetivo mostra-se intenso, no dia-a-dia, poucas vezes estamos tão abertos a esse jogo de forças, mesclas e contágios das forças do outro em nós e das nossas no outro, contudo, “pôr o corpo em movimento”, como na dança, é “prato cheio” para movimentar essas reflexões, como já abordamos no tópico anterior em Gil (2001), já que, é justamente de movimento que elas vão sendo construídas e desconstruídas. Por isso, que quando um corpo começa a dançar, nem que em tese ele esteja sozinho, está atualizando uma multiplicidade de corpos virtuais, perspectivas outras que fazem parte da constituição de sua própria perspectiva, da intersubjetividade latente que nos atravessa.

De acordo com Pintos-Peñaranda (2003), em referência a fenomenologia husserliana, a subjetividade é intersubjetividade e esta pode ser descrita como primeiramente ocorre, sob a forma de uma intercorporeidade. Por começar, nascemos todos com um corpo. "Husserl fala de uma 'corporeidade carnal compartilhada'" (PINTOS-PEÑARANDA, 2010b, p.147); um corpo com possibilidades biológicas que, ao banhar-se em nosso entorno cultural, constituir-se-á de um entrelaçado corporal-vivente indivisível, de biologia-cultura. Para a referida filósofa em consonância com o pensamento de Merleau-Ponty,

Um ser, tendo certo grau de ingenuidade dentro de si e de impenetrável densidade, enquanto está guiado passivamente por uma alteridade que lhe ultrapassa a si mesmo, mas que a todo o momento atua desde seu interior como uma historicidade operante constituinte de sua própria identidade pessoal, ou seja, de sua (criação de) sentido [...] e conclui que “O verdadeiro transcendental não é o conjunto das operações cognitivas pelas quais o mundo quer fazer-se transparente diante de um espectador imparcial, mas é essa vida anônima ou “campo intersubjetivo” que é criação de todos de uma só vez e ao mesmo tempo de ninguém em particular (PINTOS-PEÑARANDA, 2003, p.91-92).

Essa alteridade que nos ultrapassa, nos remete de certa forma à multiplicidade de outros, os campos virtuais que levamos conosco, abordados por Gil (2001). Em nossas vidas concretas o corpo é o meio que permite a transferência, perpetuação e transformação da cultura. Por meio dele, nos transmitem os modos como articular os sons para a fala em determinado idioma, nos ensinam a andar de um determinado modo, a sentar, a utilizar os utensílios que há em dada cultura, a

expandir ou recolher o corpo, a escritura que utilizo, o tom de voz que devo utilizar em determinados contextos, onde tocar ou não em meu corpo em determinados locais, como cumprimentar as pessoas, quais as distâncias uns dos outros de acordo com as regras das relações. Enfim, podemos descrever infinitas ações com diversos sentidos que nos transmitem corporalmente, de geração em geração, e que são recebidas, perpetuadas, negadas ou transformadas também através das ações corporais (PINTOS-PEÑARANDA, 2003).

[...] O corpo é, pois, o elemento intermediário, a intercorporeidade é necessária para produzir-se o contato entre o indivíduo e sua tradição cultural; contato em que de fato consiste toda sociedade humana. Somente posso reassumir esse sentido criado pelos demais e que vai sendo 'sedimentado' em minha cultura e, assim, me constituir eu mesma em criadora, por sermos todos nós -eles e eu- sujeitos corpóreos (PINTOS-PEÑARANDA, 2003, p.96).

Assim sendo, nossos movimentos levam sempre os coloridos de outros movimentos, de movimentos outros, de outros seres; se alimenta de movimento. De aí que quando dançamos, estamos oferecendo maiores oportunidades ao nosso ser de devir outros seres, pois mexemos e desestabilizamos caminhos sensórios que pareciam ser únicos, mas que podem abrir-se à novas atmosferas rítmico-afetivas, sejam daquelas que já temos, mas não sabemos que temos, sejam de outras que podem surgir na experiência de novas criações.

O movimento humano abre as possibilidades de revelação do ser de maneira infinita na medida em que, às modulações espaciais, se soma uma modulação emocional de campo fenomenal, sobrepondo a um "eu posso" um "eu posso de determinada maneira" envolvendo disposições emocionais e afetivas (HOREINSTEIN, 2013, p.25).

De acordo com as observações tratadas, tanto os processos reflexivos a que estamos expostos, como a formação das atmosferas de contágio, implicam movimento em suas formações, movimentos que implicam em determinadas sensações e imagens, assim como imagens e sensações que implicam em movimentos. Assim sendo, poderíamos relacionar o fenômeno da reflexividade ao da formação atmosférica e à empatia tratada por Pintos-Peñaranda (2010).

A referida autora, ao discutir a temática da empatia na fenomenologia husserliana, expõe que a relação intersubjetiva com nossos congêneres está sempre envolta e marcada por uma valoração emotiva, “A valoração emotiva que nos suscita nossos congêneres, pelo comportamento postural, por seus gestos, pelo tom da sua voz e por suas ações sempre mediam nossas relações interpessoais” (PINTOS-PEÑARANDA, 2019, p.62). A interpretação e compreensão das expressões emocionais de um sujeito por outro em um nível pré-reflexivo e imediato é o que se denominaria compreensão empática. A autora também pontua, que, referente ao tema colaboram as recentes descobertas dos neurônios-espelhos. Ela nos contempla com o seguinte exemplo:

Se estou em um país estrangeiro aonde conheço apenas seus costumes e língua e, quando caminho pela rua vejo de repente que as pessoas se paralisam por alguns segundos com sinais de medo em suas caras, como se estivessem vendo ou escutando algo que eu não percebo, no mesmo instante compreendo esse medo expressado de modo corporal, e o faço meu, começando a correr também sem, no entanto, haver percebido nada ameaçador (PINTOS-PEÑARANDA, 2010a, p.63).

Devido à possibilidade de nossa extensão reflexiva no outro; do outro como um duplo de mim, é como se nos sentíssemos naquela mesma situação, como se os corpos exalasses essa emoção que contagia todo o espaço e nos faz correr a todos, ainda que alguns não tenham sequer noção do porque estão correndo.

Tal experiência em dança adquire uma característica peculiar e significativa, como esboçamos, já que agora, essa reflexividade rítmico-afetiva será foco de jogo e interações intensas.

[...] enquanto a dança descobria a impossibilidade de se dissociar afeto e mobilidade. O bailarino contemporâneo não se acha destinado a residir em um envoltório corporal que o determinaria como uma topografia: ele vive a sua corporeidade à maneira de uma ‘geografia multidirecional de relações consigo e com o mundo’, uma rede móvel de conexões sensoriais que desenha uma paisagem de intensidades (SUQUET, 2011, p.538).

Fux (1983, 1988, 1996, 2005, 2011) quando nos propõe dançar o que se sente e sentir o movimento, está oferecendo a possibilidade experiencial de tematizarmos nossa condição de seres-corpóreos-no-mundo. Se ao som de uma canção nos

colocamos a tocar-nos com nossas mãos, sentindo-nos e confundindo-nos em nosso ser reflexivo, em nossa extensão corporal e nas sensações desse contato, entregando-nos para um encontro rítmico-afetivo, é como se por momentos voltássemos a uma capa de vida, que de tão familiar a nós, nos faz sentir o quanto somos estranhos para nós mesmos. Os movimentos de um espelham o do outro em uma sintonia de expressões das mais diversas emoções, as possibilidades já não são só minhas, são nossas.

Mesmo que só estejamos olhando os outros dançarem, muitas vezes, a sensação que temos é de que nós também estamos dançando e somos parte daquele momento, daquelas criações e possibilidades moventes. Tal experiência é explorada intensamente pela dança contemporânea, quando esta se propõe à maiores inter-relações com o público espectador, como podemos observar nessa interessante discussão de Annie Suquet (2011), em referência ao cinesiologista Hubert Godard (1995):

Se o bailarino se inventa dançando, se não cessa de fabricar sua própria matéria, trabalha também o espectador para sentir o corpo. ‘ A informação visual gera, no observador, uma experiência cinestésica (sensação interna dos movimentos do próprio corpo) imediata, e as modificações e as intensidades do espaço corporal do bailarino encontram assim a sua ressonância no corpo do espectador’, analisa o cinesiologista Hubert Godard” (Godard, 1995, p.227 apud Suquet, 2011, p. 538) [...] ‘Esta noção é tanto mais apta a explicar a percepção do corpo dançante quando se sabe que as neurociências atuais começam a admitir a existência de “neurônios-espelhos”, quer se olhem quer se efetuem os movimentos, as estruturas cerebrais solicitadas são parcialmente as mesmas’ (SUQUET, 2011, p. 539).

A autora, com base no pensamento de Godard expõe que nessa relação entre quem dança e quem assiste poderia ocorrer um envolvimento tal, a ponto de quem assiste sentir que estaria se movendo também,

Enfim, imaginar o movimento ou preparar-se para executá-lo produz efeitos comparáveis ao nível do sistema nervoso. Os diversos métodos somáticos que cruzaram, e muitas vezes, irrigaram os desenvolvimentos da dança contemporânea reconhecem, já faz muito tempo, a capacidade da imagem mental do movimento para ativar e reorganizar os circuitos neuromusculares (SUQUET, 2011, p.539).

Gostaria de encerrar essas discussões, expondo uma experiência relatada por Fux (1983), em seu livro “Dança, experiência de vida”, no qual ela descreve quando foi convidada a dançar para um grupo de crianças, jovens e adultos com restrição motora pela paralisia. “Conhecê-los constituiu para mim uma impressão estremecedora: seres de olhos vivos e brilhantes condenados a permanecerem imóveis para sempre dentro de um pulmão de aço” (FUX, 1983, p. 115). Ela comenta que durante uma semana os visitou com periodicidade objetivando conhecê-los melhor e compreender suas imobilidades, até que por fim chegara o dia de “bailar para eles”. “Dancei como se fizesse frente ao público mais importante do mundo, esquecendo-me de mim mesma, entregando-me” (FUX, 1983, p.116). Como essas crianças podiam falar, Maria pediu-lhes que cantassem para ela. “E cantaram, eufóricos, todas as canções que se recordavam e eu as dancei até que meu corpo, saturado de movimento, protestou. Caí no chão sentindo-me feliz, pois, de alguma maneira, eles haviam bailado comigo” (idem).

Nessas mesmas descrições, a referida autora comenta que sonhou que estava imóvel em um pulmão de aço, sem sequer poder abrir os olhos “Tive a certeza de que havia assumido o corpo desses enfermos” (idem). Fux, expõe sua experiência do sonho a psicóloga do hospital, e esta, lhe revela por sua vez, que as crianças haviam relatado que sonharam que seus membros se moviam. “Esta experiência coloca uma pergunta: até que ponto o movimento consegue a comunicação e é capaz de transcender mesmo as barreiras dos casos limites? ” (FUX, 1983, 116-117).

Pensamos que esse exemplo, nos suscita importantes reflexões diante de tudo o que vimos abordando até então. Podemos diante dessas descrições, observar a operacionalidade dos conceitos de ‘reflexividade’ comentados por Winnicott, Merleau-Ponty e Gil e da ‘empatia’ em Pintos-Peñaranda, bem como, a formação da ‘atmosfera’ por meio dos espaços dos corpos, onde como uma pele afetiva que engloba a todos, foi possível o contágio afetivo de sensações tanto da dançarina para com seus espectadores, quanto deles para com ela. E o fato interessante de que isso se materializara no espaço e no tempo do sonho, que, aliás, tem fortes relações com as mudanças de intensidade que o corpo em dança exerce nas sensações espaço-temporais.

Diante desses sutis aspectos do movimento sentido, que vão muito além da sua dimensão visível, o próximo capítulo visa aprofundar-se nas dimensões visíveis e

invisíveis do mesmo, relacionando-as com os campos de virtualidade e atualidade da corrente movente em contínuo processo de transformação.

7- MOVIMENTO, FORÇAS E FORMAS: DO INFINITAMENTE PEQUENO AO QUE OS OLHOS PODEM VER

A presente dissertação, se propõe a falar do movimento. Portanto, nos cabe indagar uma questão diante das muitas já indagadas, qual seja, sobre a visibilidade do movimento. Até onde vai o que chamamos de movimento? Será que só até onde vemos com os olhos? Ou talvez o movimento se revele em profundidades sentidas, que nem sequer podem às vezes serem sentidas. E o que seria ver o movimento com os olhos?

De antemão, vamos percebendo e sentindo que o movimento é algo que por si carece de visibilidade, contorno, formas e concretude. *A sensação que tenho é como se ele fosse um vento que está sempre ventando e nós podemos bem mais do que vê-lo; senti-lo. E nos assustar algumas vezes, quando nos damos conta de que somos feitos desse vento, algo que está e tem a delicadeza de estar de forma imprevisivelmente impossível de apreender.* Pois bem é disso de que trataremos nesse capítulo.

Gostaria que pudéssemos compartilhar uma sensível questão presente no seguinte vídeo, da bailarina e coreógrafa portuguesa Vera Mantero “<https://www.youtube.com/watch?v=FwDBX9bo8HM>” (MANTERO, 2015). No vídeo ela diz: “[...] eu danço ao som disso, minha música é o pensamento dele, as palavras dele, as impressões dele”. Por que trazer esse vídeo e essas palavras neste tópico?

Porque, tal situação, na qual a bailarina dança ao som do filósofo Gilles Deleuze, afirmando ser o pensamento dele a sua música, nos envolve em uma nuvem de sensações invisíveis que simplesmente não podemos ver com os olhos no sentido concreto do termo.

O que seria dançar o pensamento de uma pessoa senão deixar fluir um conjunto de formas inacabadas de um encontro sutil e delicado que se dá com as ideias de alguém por meio de conceitos? Porque afinal de contas, quando tomamos contato com um texto no qual há captura e encontro, nos estimulamos e somos tomados por uma vontade onde as ideias presentes em um conjunto de conceitos já se encontram absorvidas em nossa respiração, mesclaram-se com nosso sangue, transformaram nossa situação e moveram nossos estados corporais. Tal bailarina, em sua dança, como veremos em Gil (2001), deixa-se viver um alargamento em

escala desse encontro invisível aos olhos de fora, e apresenta-o numa dimensão profunda e superficial de uma só vez.

Outra situação interessante a ser analisada é a discussão feita por Alarcón (2015) referente ao vídeo “Fall after Newton”, produzido pelos protagonistas da dança Contact Improvisation (CI), entre eles Steve Paxton, Nancy Stark Smith e Lisa Nelson, no qual se comenta que Newton teria descoberto a força da gravidade quando uma maçã caiu em sua cabeça, contudo ele não haveria compreendido tão bem como seria sentir-se tal maçã.

Estamos constantemente sendo transpassados pela força da gravidade, e em certo sentido, somos também forças de gravidade uns para com os outros, já que, estamos sempre tendendo para algum lado e deslizando nossos pesos através dos apoios que vamos construindo e vivendo. Tanto no exemplo de Vera Mantero, como na questão da força de gravidade, o nível perceptivo dos movimentos em que tais relações de forças se dão, é um nível um tanto quanto instável, disforme e fugidio, ainda que se prolongue nas formas do próprio visível.

As ideias e os conceitos estão impregnados de movimentos e pulsações e nós temos a possibilidade de estando imersos em tais ideias, ressoar em movimentos dançantes tal imersão que vibra conosco. Vamos a seguinte descrição de um texto de Paxton (1992),

Por exemplo, eu dei um exercício mental enquanto as pessoas estavam de pé, como se estivessem fazendo: “imagine mas não faça, imagine que você está para dar um passo a frente com o seu pé esquerdo. Qual é a diferença? Como se você fosse. Imagine...(repita). Imagine que você dá um passo com o seu pé direito. Seu esquerdo. Direito. Esquerdo. Pare de pé.” Nesse momento, pequenos sorrisos algumas vezes apareciam no rosto das pessoas e eu suspeitei que eles sentiam o efeito. Eles estavam em uma caminhada imaginária e sentiram seu peso respondendo sutilmente (mas realmente) à imagem. Assim, quando “pare de pé” era dito, os sorrisos revelaram que eles perceberam a brincadeira. Eles se deram conta que eu sabia sobre o efeito. Nós tínhamos chegado à um lugar invisível (mas real) juntos. (PAXTON, 1992, pg. 62 apud POPPE, p.4).

Quando Paxton (1992), propõe às pessoas imaginarem que estavam para dar um passo à frente com seus pés esquerdo e direito sucessivamente, e percebia os sorrisos naqueles rostos que expressavam a sensação compartilhada de estar sentindo o deslocamento de seus corpos na imaginação, vemos que essa experiência explicita o quanto o ato de imaginar já é estar em movimento. Talvez em um nível tão

ínfimo, que só o olhar desde o interior consegue captar. Olhar interior no sentido de um olhar de imersão, olhar de dentro do fora poderíamos dizer assim. É dessa camada que fala Merleau-Ponty (1945/1999), nível no qual nascem tanto as coisas como as ideias, em um corpo e um mundo que já não é sentido e pensado como algo definido e limitado.

De acordo com as professoras Helena Katz e Christine Greiner, ambas professoras doutoras dos cursos de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e Artes do Corpo da PUC-SP, em sua teoria do “corpomídia”, a qual compreende o corpo como processo e resultado de cruzamentos de um fluxo ininterrupto de informações em constante ajuste e transformação, em co-evolução com o ambiente; reconhecem que tanto nossas capacidades imaginativas como conceituais estão totalmente imbricadas à processos sensório-motores (AMADO, 2012).

A imaginação está de tal maneira atada aos processos corporais, que se torna criadora e transformadora o tempo todo de nossas experiências. A emergência dos novos significados não é um milagre, mas, novas possibilidades conectivas de padrões preexistentes, qualidades e sentimentos (GREINER, 2011, p.8).

Tais exposições, estão em consonância com o pensamento winnicottiano já abordado acima, referente a sua proposta de que a psique adviria de um processo imaginativo das experiências sensório-motoras nas relações dos congêneres com a criança, bem como, das compreensões que abordamos em Varela, Thompson & Rosch (1992) no conceito de enacção e também com as exposições que fizemos sobre as constelações sensório-motoras, o espaço do corpo e as forças que compõem as atmosferas que se formam nas relações.

Ressaltamos que todas essas experiências, têm a importância de elucidar que os movimentos que vemos com os olhos, vão muito além da dimensão perceptível digamos assim, compõem-se de várias pequenas percepções imperceptíveis na maior parte das vezes. Conforme já expomos sobre a “Small dance” de Steve Paxton, o fato de estarmos de pé parados não quer dizer realmente parado, justamente na medida em que para poder estarmos de pé, implica estar movendo-se contra a gravidade, daí a denominação de pequena dança para essa dança dos múltiplos e ínfimos movimentos que estão ocorrendo para que se possamos lograr o equilíbrio de estarmos parados de pé (PAXTON, 1978 apud GIL, 2001; POPPE).

Gil (2001), nos propõe um importante recorrido sobre as dimensões invisíveis do movimento que desenvolveremos no decorrer do capítulo. Ele nos dá o seguinte exemplo:

Pensemos nalguns movimentos da vida real, por exemplo <<inclinar-se para apanhar um objecto>> ou <<afastar-se de um projectil>>. Entre a primeira e a última posições do corpo (que têm significações precisas articuladas pelas expressões <<estar de pé>>, <<inclinar-se>>, <<afastar-se>>), tem lugar um número indefinido de posições intermediárias que não significam nada: não são mais que meios para chegar a certos fins. Retiremos de cada conjunto os movimentos significativos do começo e do fim: consideremos as sequências que restam em si próprias: obtêm-se *movimentos de transição* que possuem um sentido, embora nos seja impossível significá-lo com palavras (GIL, 2001, p.110).

Os movimentos denominados por Gil (2001), “movimentos de transição” consistiriam, portanto, movimentos que estão na constituição do próprio movimento de significação mais evidente, configurando as pequenas percepções, às quais no dia-a-dia na maior parte das vezes são movimentos que desaparecem em prol dos movimentos significativos, sendo meros meios para os fins. O movimento dançante, de acordo com o referido autor, teria o poder de ampliar essas pequenas percepções, já que em dança ocorreria uma exploração e um brincar no aprofundamento desses movimentos de transição.

Ao propor que os movimentos significativos são prolongamentos de múltiplos movimentos de transição, Gil (2001) pontua ainda, que nossos movimentos se constituem de uma outra dimensão que ele denominou “movimentos do inconsciente de posição”, os quais compreenderiam de certa forma a atmosfera, constituída pelo espaço que exalam os corpos,

[...] a posição ganha um sentido por referência às outras posições possíveis, no interior de um campo semântico. [...] O corpo produz esse espaço contextual invisível que induz esta ou aquela posição (comportamento) nos outros corpos-por exemplo, distância, afastamento ou aproximação por medo ou atracção. (GIL, 2001, p.115).

Os movimentos do inconsciente de posição configuram um espaço atravessado por forças. Conforme já expusemos anteriormente, sofreremos a ação de forças não só da gravidade como das forças que exercemos uns sobre os outros. Incluso podíamos afirmar que tais movimentos instituem uma dimensão espaço-

temporal na qual se intensificam nossas memórias corporais, compostas por (ritmos, afetos e imagens) que nos constituem em processo de contínuo inacabamento. Novamente, ressaltamos que em situações dançantes tais movimentos juntamente com os movimentos de transição irrompem em maior intensidade que nos movimentos do dia-a-dia.

[...] os movimentos de transição e os movimentos do inconsciente de posição. Encontrando-se na vida comum sob forma microscópica, constituindo uns e outros pequenas percepções, a dança aumenta a sua escala porque faz deles o seu objecto. O movimento dançado compõe-se dessas unidades variáveis e cambiantes, unidades de sentido que podem transformar-se em quase signos. (GIL, 2001, p.119).

Se nos movimentos significativos como denominou Gil (2001), existe uma tendência pela significação clara, sendo o rastro dos movimentos omitido em prol do fim último; os movimentos dançantes operam um alargamento da escala desse rastro, tornando o próprio processo de formação do movimento significativo uma mostra de incompletudes, profundidades e densidades.

Por exemplo, o gesto de apontar com o dedo é um signo: indica-se assim um pássaro, ali. É um signo indicativo. Numa dança, este mesmo gesto entra num *continuum* de movimento que o transporta a partir dos movimentos múltiplos que o engendram: movimentos da visão, do pensamento, da emoção particular de ver um pássaro, de o quisermos mostrar a outrem, etc. Todos estes movimentos se fundem e se inserem no movimento dançado, de tal modo que o <<gesto dançado de indicar>> contém nele os movimentos da emoção, do pensamento, da visão, etc. Agora é todo o corpo em acção que é o sentido do signo: o corpo não significa o gesto de apontar o dedo para um pássaro que voa, é o movimento do sentido (ou da génese do sentido) que o gesto, na sua forma estática, condensava nele (GIL, 2001, 120-121).

O corpo torna-se assim o movimento do sentido. Novamente, lanço mão de uma citação de Merleau-Ponty (1945/1999), que a nosso ver reflete esse corpo como movimento do sentido, onde ele diz, “é preciso reencontrar, para aquém da ideia do sujeito e da ideia do objeto, o fato de minha subjetividade e o objeto no estado nascente, a camada primordial em que nascem tanto as ideias como as coisas” (MERLEAU-PONTY, 1945/1999, p.296). Quando Gil (2001), diz que o corpo se torna o movimento do sentido, antes de cairmos na tentação de reduzirmos tudo ao corpo,

é preciso compreender que é a própria relação do corpo e do mundo que se intensifica e se amplia.

Justamente por nossa tendência aos contornos delimitados de uma visão calcada no objetivismo, tendemos muitas vezes a reduzir e localizar os movimentos dançantes nos contornos visíveis do corpo. Contudo, é intenso o poder de impregnação do gesto dançado, seja em quem dança ou em quem assiste, bem como, seu poder de instaurar atmosferas de variadas dimensões espaço-temporais. “Nenhum movimento acaba num lugar preciso do espaço objectivo, este último- seja um palco de teatro clássico ou outro- nunca detém os movimentos dos bailarinos, como nunca os limites do corpo próprio impedem os gestos de se prolongarem para além da pele” (GIL, 2001, p.143).

Conforme já discutimos, é como se no dia-a-dia houvesse uma acentuação dos movimentos visíveis em detrimento do fluxo invisível e virtual. Gil (2001, p.127) aclara que “o actual tende a absorver o virtual”, assim sendo, é possível afirmar que em dança é o virtual que tende a absorver o actual, contudo, de uma tal maneira que o utiliza para atualizar-se ininterruptamente, buscando uma inscrição no fluxo da multiplicidade de possibilidades.

[...] o espaço dos possíveis que não foram actualizados e que a dança faz emergir: abre o campo dos possíveis no espaço e no tempo, dilata o corpo e a sua presença, anuncia o que o corpo pode e que ele não pode agir. O campo dos possíveis é o espaço da não-inscrição, doravante explorável, delimitável, aberto; em suma o espaço do inconsciente do corpo, ou do corpo virtual [...] (GIL, 2001, p.118).

Aprofundando ainda o campo dos possíveis e o corpo enquanto processo, Gil (2001), propõe que a consciência em dança atingiria uma outra natureza. Mergulhando no corpo, nas sensações corporais, concentrando-se nas impressões tácteis, ela abrir-se-ia ao mundo,

[...] já não como <<consciência de alguma coisa>>, já não segundo uma intencionalidade que faria dela a doadora do sentido, não pondo um objeto diante de si, mas como adesão imediata ao mundo, como contato e contágio com as forças do mundo” (GIL, 2001, p.177).

Justamente quando a consciência se impregna pelos movimentos do corpo, é que ela se abre as forças e energias do mundo, porque afinal, o que são os

movimentos do corpo senão movimentos do mundo? Podemos associar tal acontecimento com aquilo que Straus (1966/1971, p.37) propõe como “Lo que experimentamos inmediatamente no es la acción sino nuestro hacer vital”. Tais vivências dançantes transformam tanto a percepção de corpo como de mundo de quem dança. “Percebe o mundo no seu corpo (uma vez que este vibra doravante como uma caixa de ressonância dos movimentos do mundo)” (GIL, 2001, p.179).

É também nesse sentido que percebe o outro no seu corpo, vibrando com as suas forças e promovendo o que Gil explicita como uma facilidade para o surgimento de fenômenos de intuição acerca dos movimentos e pensamentos uns dos outros, já que se cria um meio afetivo, uma atmosfera rítmico-afetiva “[...] um meio de forças afectivas [...] que impregna e contagia os corpos, pondo-os em contacto direto”. (GIL, 2001, p.153).

Porque, se a consciência do corpo é atmosférica, e se o corpo da consciência é a consciência do corpo, então o corpo é a consciência tornada atmosfera: consciência impregnada pelo corpo e pelo inconsciente de outrem-uma vez que a atmosfera é o inconsciente revertido no exterior (GIL, 2001, p.150).

Os momentos dançantes ao facilitarem um alargamento na escala das pequenas percepções, possibilitam novas inscrições nas redes sensório-afetivas que nos acompanham, sejam na forma de memórias corporais, sejam na forma possibilidades que ainda não foram experimentadas. Concomitantemente, já vimos que tanto a imaginação como o pensamento mantêm fortes conexões com as dimensões sensório-motoras, portanto temos múltiplos desequilíbrios e novos equilíbrios que se fazem nas trocas entre diversas dimensões do movimento.

Diante de tais esclarecimentos, é fato que bem mais do que contrapor os movimentos dançantes e não-dançantes, observamos que uma dimensão alimenta a outra constantemente. O que em dança parece ficar mais evidente é a forma tão sua e tão nossa de nos fazer conhecer nosso próprio ser como relacional e indefinido. Contudo, ao mesmo tempo em que ela nos faz conhecer e sentir tais sensações, instituem-se nessas formas de conhecimento, novas maneiras de ser corpo e ser mundo. Talvez seja isso que Straus (1966/1971, p.41) quiz dizer quando afirmou que a dança “no supera conceptualmente la dicotomía entre sujeto y objeto, sino que

actualiza una unión de lo separado en una manera mucho más elemental: por la incorporación de su significado”.

É nesse sentido, que Greiner (2011), em referência ao filósofo Mark Johnson (2008), propõe que a arte se mostra fundamental para “acessar, criticar e transformar significados e valores, estabelecendo uma conexão visceral com o mundo” (GREINER, 2011, p.7).

Assim sendo, vamos percebendo como a relação entre os movimentos dançantes e não dançantes são mais intrínsecas do que supomos. De modo que os movimentos em dança podem contribuir para novos movimentos cotidianos, bem como, determinados modos de viver podem resultar em movimentos dançantes relacionados com as demais experiências que constituem o viver.

Dadas as reflexões que fomos desenvolvendo ao longo do trabalho na constituição de nossa An-Dança, os três próximos capítulos se voltam à possíveis contribuições de tais reflexões para maiores mesclas entre movimentos dançantes e não-dançantes. Tal aspiração concretiza-se e evidencia-se como veremos em seguida, na proposta dançante que nos oferece a bailarina argentina Maria Fux, quando esta compreende a dança enquanto expressão de vida de uma pessoa e se dedica a devolver com sua arte pelo movimento o poder de criar dança e criar-se nela que todos possuem.

8. A EXPERIÊNCIA DO SER CORPÓREO-MOVENTE EM DANÇATERAPIA-MÉTODO MARÍA FUX

Iniciemos tal capítulo assistindo à um pequeno trecho do filme documentário “Dancing with Maria”, (Dançando com Maria) de 2014, produzido pelo diretor italiano Ivan Gergolet [“https://www.youtube.com/watch?v=Zvpn1XozyQY”](https://www.youtube.com/watch?v=Zvpn1XozyQY) (GREGOLET, 2016).

No vídeo, observamos uma mescla de continuidades dos movimentos dançantes nos movimentos do dia-a-dia e vice-versa, bem como, identificamos uma exposição de Fux (2014), contando que sempre se interessou pelos limites do corpo, principalmente naquelas pessoas onde as possibilidades de movimento pareciam estar mais reduzidas. E que, portanto, buscava formas de encontro onde os participantes pudessem explorar seus limites e suas crenças sobre suas possibilidades corpóreo-moventes, em experimentações propiciadoras de desconstruções e novas construções acerca dessas possibilidades e do próprio corpo.

Dedicamos um tópico para abordar a “dançaterapia de Fux”, devido a grande influência que sua dança possui na alimentação de nossos próprios problemas de pesquisa, conforme já discutido no início do presente trabalho.

Maria Fux, nasceu em Buenos Aires em dois de janeiro de 1922. Seus pais eram russos de ascendência judia e tiveram que deixar a Rússia em 1915, por motivos de perseguição. Durante a viagem para a América, a mãe da bailarina contraiu uma infecção no joelho, perdendo a rótula desde muito cedo, portanto, tinha uma perna sempre rígida.

Esse ocorrido com a mãe de Fux adquire grande importância e influência na própria história de sua dança, pois ela afirma que foi o seu *“primeiro encontro com os não posso do corpo”*. E diz ser essa perna rígida da mãe que buscava uma forma de comunicar-se [“https://www.youtube.com/watch?v=TNjb0qT_sc&t=186s”](https://www.youtube.com/watch?v=TNjb0qT_sc&t=186s) (FUX, 2013).

Durante anos eu me perguntei a razão do meu interesse pela exploração dos limites, tanto quanto dos meus próprios... Eu acredito que eu tenha me transformado na perna imóvel da minha mãe convertendo-a em movimento dinâmico (FUX, 1998, p.22-23 apud LIMA, 2016, p.886).

“Transformar-se na perna imóvel da mãe convertendo-a em movimento dinâmico”. Eis aqui, a nosso ver, uma questão de extrema sutileza e delicadeza que possibilita à Fux (1998) transformar-se nos limites e pelos limites, levando-a por compreendê-los como potencializadores. Ao retirar dos limites toda a sua negatividade e pré-conceitos, Fux positiva-os e se deixa devir com eles, fator que a conduz assumir uma atitude de aceitação com as possibilidades de movimento de qualquer pessoa.

Como é possível observar, sua arte está imbrincada a sua vida como um todo. De modo que, suas experiências alimentam sua dança e sua dança alimenta suas experiências. É nesse sentido que Fux (1983, 1988, 1996, 2005, 2011a), como muitos artistas e pensadores contemporâneos defendem a necessidade de uma íntima conexão entre arte e vida. “Assim, para ela, a dança não pertence àqueles e àquelas que se professam como ‘dançarinos’, mas a todos indiscriminadamente” (LIMA, 2016, p.55). Fux resgata, portanto, uma necessidade de que todos nós teríamos de dar um sentido estético à vida. “Olha a vida com uma estética do movimento, e não como movimento estético” (FUX, 2011, p.8).

Uma de suas constantes preocupações enquanto artista da dança, consiste em buscar formas de motivação para que as pessoas possam encorajar-se à criarem com seus movimentos, enfatizando que o movimento pertence a todos nós. “¿Qué hacemos los artistas para acercarnos a la gente, no a través de las exposiciones de los espectáculos, sino a través de nuestras vivencias que pueden constituir un puente para el otro?” (FUX, 1985, p.13). Tal inquietação, conduz Fux a um caminho de desconstrução de uma concepção de dança enquanto formatada e bem delimitada, com ideais estritos de corpos e possibilidades sensório-motoras.

O termo “Danzaterapia”, através do qual sua proposta artística é reconhecida, nacionalmente e internacionalmente, advém do próprio processo das vivências em movimento dos participantes de suas propostas, os quais lhe relatavam a sensação de importantes transformações em suas formas de vida como um todo. No entanto, Fux salienta que seu compromisso é artístico, e não com uma proposta terapêutica. O terapêutico adviria desse processo estético.

La búsqueda de mi campo en la danza terapia y en la vida se nutre de dudas. A pesar de que he creado un método, no está detenido sino que sigue modificándose. No surge de un estudio psicológico ni terapéutico sino que

está unido al arte, al escenario; es un lenguaje que sigue develándose para mí y para los otros (FUX, 2004, La búsqueda en la vida se nutre de dudas).

A referida bailarina, como muitos artistas contemporâneos, ao restabelecer o vínculo entre arte e vida, operam na emergência de sensações e experiências que com frequência tendem a reduzir suas propostas artísticas a processos terapêuticos e psicológicos. Rolnik (2002), aborda tal questão a partir da proposta artística da artista brasileira Lygia Clark (1920-1988), a qual segundo ela também foi psicologizada em vários aspectos, reiterando que:

Despsicologizar essa proposta, devolvendo-lhe seu estatuto de prática estética, não implica destituí-la de seus processos terapêuticos, mas pelo contrário, significa reafirmá-lo como um efeito poderoso da prática estética que Lygia Clark nos restitui: a potência crítica & clínica da obra de arte (ROLNIK, 2002, p.279).

Já abordaremos essa questão de forma mais aprofundada no tópico seguinte, contudo, tomamos emprestado tal compreensão de Rolnik (2002), para a Danzaterapia de Maria Fux, pois ela, assim como Lygia Clark restituem a potência crítica e clínica da obra de arte.

Mas em que consiste, portanto, um encontro de dançaterapia? Como poderíamos explicitar algumas sensações de tais vivências?

Em nosso trabalho durante a graduação, realizamos encontros de dançaterapia no contexto de mulheres que haviam vivenciado o câncer de mama e oferecemos aí descrições detalhadas de alguns encontros, que podem ser encontradas em (LOPES, NEME, 2016). Contudo, gostaríamos de convidar o leitor a assistir o seguinte vídeo “<https://www.youtube.com/watch?v=WEqOAhOiwvg>” (TÚBERO, 2016), referente a um encontro de dançaterapia realizado em nossa formação pelo Espaço Viver, sob coordenação da Psicóloga e Dançaterapeuta Adriana Túbero, e a partir de aí traçarmos algumas noções aprofundadas sobre a Dançaterapia de Maria Fux.

Túbero (2016), partindo do método artístico proposto por Fux, nos oferece motivações através de imagens e sensações em suas palavras e movimentos, que por sua vez afetam nosso ser relacional, motivando e encorajando-nos à vivência de transformações e abertura para novas sensações, imagens e percepções moventes.

O vídeo inicia-se com uma intensa interação movente entre os participantes, tendo como foco as mãos. “Minha mão me percorre toda, conhece meu volume,

conhece minhas arestas [...] a mão se abre para nos olhar, as articulações vão se abrindo e as pessoas olham suas mãos com os dedos abertos, tratando de estendê-las como se fossem um espelho” (FUX, 1996, p.28).

Geralmente, fazemos um uso da mão que não contempla a possibilidade de transformarmos-as em espelhos. Ao nos propormos sentir essa mão de uma forma diferente e com novas funções, estamos adentrando em um espaço que nos permite questionar os sentidos estabelecidos que temos sobre elas e perceber que esse órgão do corpo pode se transformar e devir em novos sentidos e significações. Concomitantemente, tal experiência tende a facilitar a emergência de uma gama de sensações e afetos, relacionados com nossos sentimentos de como nos vemos e percebemos em relação uns aos outros.

Também observamos um encontro com nossas sombras e a possibilidade de se deixar penetrar pelas pinturas projetadas na parede. Tal vivência, nos possibilita uma percepção distinta dos corpos em movimento, já que no dia-a-dia poucas vezes notamos a presença de nossas sombras e ainda mais movendo-se. Sentir os movimentos desde um aqui e também projetados ali, mesclando-se, formando e desformando como uma fumaça, nos envolve em uma intensa trama de sensações e afetos.

Um fator de fundamental importância, sobre uma vivência em dançaterapia no método de María Fux é que as pessoas participam em igualdade de condições, não há movimento certo ou errado, há a afirmação do movimento enquanto tal, em seu valor intrínseco.

[...] yo siento que mi cuerpo es el cuerpo de todos. Yo estoy danzando la vida, la vida que está dentro de mí, pero la vida nos pertenece a todos. Entonces, el grupo es como mis brazos, mis piernas, mi sangre, mi respiración. Siento el traspaso de la emoción de ellos hacia mí y de mí hacia ellos. Participamos en igualdad de condiciones (FUX, 2004, <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-42540-2004-10-20.html>).

Como podemos observar nessa citação de Fux (2004), os movimentos adquirem uma extensão e dimensão grupal, já não são meus ou dos outros, são nossos. O espaço do corpo transforma-se em “nosso espaço do corpo”, e adquire expansão, delineando-se novos campos de virtualidades. De modo que nossos corpos em movimento se tornam mais do que nunca a extensão uns dos outros.

Ainda com relação a vivência das projeções explicitadas no vídeo, enfatizando agora a experiência de penetração pelas imagens e cores, observamos o envolvimento pelo qual somos tomados ao poder literalmente entrar na cor e deixá-la entrar em nós, sem contar as imagens que as acompanham e que se mesclam com nossas imagens moventes em uma possibilidade de criação de variados ritmos e sensações; com memórias cinéticas que se recriam e se transformam em continuidade. Vibramos as cores, as imagens e os movimentos uns dos outros. Forma-se uma atmosfera afetiva contagiante, na qual as dimensões virtuais do viver se condensam como nuvens e vão buscando as mais variadas formas. “Esse método de projetar slides em cores, que encobrem o corpo, age sobre zonas não conhecidas que aparecem por sua necessidade de expressar-se” (FUX, 2005, p.56).

De acordo com Fux (2005), o encontro com as cores se intensificam quando podemos sentir que perceber uma cor, implica em movimentos e emoções. Cada cor pode provocar a emergência de distintos movimentos e ritmicidades.

A cor transforma nossos estados emocionais e, com a imaginação e os elementos que os slides nos dão, com a enorme diversidade que podemos ter durante as escolhas, oferecemos ao grupo, que está se interligando, novos estímulos para sua expressão, adquirindo liberdade, reconhecimento espacial e um diferente conceito do ritmo e da cor (FUX, 2005, p.56).

Ao trabalhar o ritmo provocado pelas cores com pessoas que não podem ouvir, Fux (2005) pontua como tais vivências possibilitam-lhes experiências rítmicas variadas, fazendo emergir uma variedade de movimentos.

No vídeo, a presença da música mostra-se contínua, contudo, quando vivemos a experiência com as sombras, as imagens e as cores, estas aconteceram sem música. Fux (1983, 1988, 2005), salienta a importância de sentir o silêncio, de poder encontrar-se com uma dimensão do movimento onde percorreriam outros ritmos. É em sua ânsia por compreender as experiências de quem não ouve, que Fux (1983, 1988) lança-se e convida-nos a dançar ao ritmo que pulsa na respiração; na circulação de nosso sangue; em nossos nomes e passos por exemplo. “Quando comemos, dormimos ou nos movemos, estamos fazendo ritmo; cada movimento executado no espaço sem auxílio da música tem seu ritmo” (FUX, 1983, p.49).

No entanto, se Fux nos motiva a dançar (com, no e o) silêncio, ela também nos incita a uma conexão com a música que é de arrepiar. De acordo com suas

concepções, não seria somente pelos ouvidos que nos fundiríamos com a música, mas com toda a pele; com todo o corpo. “À medida que a música se difunde, como o sangue no corpo, poso mover-me no espaço sentindo-a dentro, não só em forma auditiva mas encontrando-a já dentro de mim como uma transfusão. Produz-se uma simbiose” (FUX, 1983, p.53).

Tratemos de entrar na música como se a comêssemos, sensibilizemos nosso corpo, pois só assim a música será uma coisa viva e não se produzirá unicamente no receptáculo auditivo senão que penetrará em nossa totalidade. Tudo isto-que parece tão difícil- o é na mesma medida do viver, mas vivamos com a música em movimento. (FUX, 1983, p.56).

Dessa forma, Fux (1983), facilita com que os participantes de seus encontros deem vazão a uma experiência corporal da música. Tal vivência, favoreceria uma absorção rítmico-musical entre as pessoas através dos movimentos, promovendo verdadeiras pontes de compreensão musical. Além disso, como em seus grupos também participam pessoas com deficiência auditiva, tal modo de vivenciar a música ao gerar um contágio coletivo, permitiria aos que não ouvem uma experiência musical em sua ritmicidade por meio dos movimentos vistos e sentidos no grupo, podendo assim, criarem suas próprias sensações da mesma.

Outro elemento que aparece no vídeo, mesclando-se conosco, é o bambu. Gostaria de expor um excerto aonde Fux (1996) nos comenta a cerca de uma experiência com tal objeto em seus encontros de dançaterapia.

Nesses últimos anos, tive um caso de autismo muito especial. Certo dia, entrou em meu estúdio um pai, com uma menina de doze anos, linda figura e lindo rosto, que sorria permanentemente, mas não balançava [...] seu corpo estava rígido [...]. Muitas noites fiquei pensando que tipo de elemento fora do corpo poderia ajuda-la a diminuir seu estado de rigidez. E encontrei a resposta. No estúdio, tenho trinta pedaços de canas de bambu, de 1,30m de comprimento, que são muito leves, mas rígidas. Um sábado, antes que chegassem, coloquei as canas no chão. Depois que todos entraram, o grupo e eu nos aproximamos, sentamo-nos uns perto dos outros e comecei uma história. A menina fazia parte do grupo, em que há crianças surdas, com problemas psíquicos e algumas com síndrome de Down. (FUX, 1996, p.47-48).

O trecho transcrito é para que façamos uma imagem de como foi se passando a história, contudo, para se chegar à ideia da utilização das canas no encontro, Fux

(1996) comenta que haviam se passado longos e lentos meses nos quais a menina não realizava nenhum movimento por si mesma. Quando nesse encontro, após todo um processo de vivências que a participante já vinha sentindo, Fux (1996, p.48) apresenta um elemento rígido e diz “Não posso me mover, sou tão dura! Preciso de ajuda. Mostre-me como é seu corpo”, ela convida e motiva o grupo a experimentarem e sentirem a rigidez do bambu, ao mesmo tempo em que doavam a cana os movimentos que seus corpos permitiam.

Nesse encontro, portanto, a participante vivenciou uma reflexão da dureza que sentia de forma intensa em seu corpo, favorecendo com que “[...] Marisa relaxasse seu estado de tensão e participasse, dentro de suas possibilidades e limitações, com um elemento estranho do seu corpo e mais endurecido que ela” (FUX, 1996, p.65).

No vídeo apresentado, Túbero (2016) retoma esse convite para que sintamos a cana, refletindo-nos em nossas durezas, ao mesmo tempo em que percebendo nossas possibilidades de movimento, vamos criando e fundindo-nos em novas experiências relacionais.

Já caminhando para o desfecho de nosso encontro dançante através das palavras, sobre a dançaterapia de Fux, existe outro elemento com o qual o vídeo nos contempla. Um grande tecido azul, no qual nos adentramos sob e sobre ele, permitindo que sua tonalidade profunda e envolvente, juntamente com as imagens e sensações de céu e mar que nos sobrevém, nos contagie e faça emergir movimentos mais livres e prazerosos. Fux (2005) em um capítulo denominado “Um grande tecido dança”, nos esclarece como a possibilidade de entregarmo-nos ao tecido, nos faz sentir uma imersão e conexão intensas, já que tal experiência nos auxilia a perder o medo de mostrar-nos e descobrir-nos através do encobrimento do tecido.

Poderíamos descrever folhas e folhas sobre as múltiplas propostas que podem configurar um encontro de dançaterapia, percebemos que são infinitas. Fux utiliza-se de toda a sorte de elementos do cotidiano, sejam eles materiais concretos (tecidos, elásticos, fitas coloridas, bambu, etc) como também imagens, ideias, palavras, visando sempre nossa relação sensível e carnal com tais coisas; a nossa experiência afetiva com o mundo, para que através do movimento contemos e criemos mundo.

Gostaria de encerrar esse capítulo comentando e sentindo a seguinte citação de Fux (2004) “<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-42540-2004-10-20.html>” “Mi deseo más enorme es irme absolutamente vacía, desnuda, sabiendo que,

no solamente mi vida es un sueño cumplido sino que otros danzarán cuando yo no esté con lo que les voy dejando”.

Tal reflexão me emocionou com muito carinho, porque pude sentir como através do que ela deixou à querida Professora Adriana, eu também pude me contagiar de sua dança e de seus sonhos, que no fundo são nossas danças e nosso sonhos [...].

9- COTIDIANO DANÇANTE/DANÇA DO COTIDIANO: POR MAIORES RELAÇÕES ENTRE VIDA, ARTE, CLÍNICA E POLÍTICA

Gostaríamos de começar com uma nota muito interessante exposta por Rolnik (2002), no que tange às relações que a mesma tece entre as rupturas da arte com a vida cotidiana e o aparecimento da clínica, bem como, os caminhos pelos quais a arte contemporânea tem buscado uma reinserção na vida diária, desvelando-se como potência terapêutica ao possibilitar uma existência aquém e além de sua pragmaticidade. Vamos a seguinte citação da autora,

Podemos ir mais longe se lembrarmos que no mesmo momento histórico em que a prática estética deixou de ser uma dimensão integrada à vida coletiva, para confinar-se num campo especializado, surgiram na medicina do Ocidente, as práticas clínicas voltadas para a subjetividade (a psiquiatria no século XVIII e a psicanálise na passagem do século XIX para o XX). Isto nos leva a sugerir, é verdade que um pouco apressadamente, que tais práticas clínicas surgiram para tratar os efeitos colaterais desse modo de subjetivação que se convencionou chamar de 'indivíduo' ou 'sujeito moderno', cuja formação se consolida justamente nos séculos XVII (com Descartes) e XVIII (com Kant). Naquilo que aqui nos interessa, tal modo se caracteriza por uma subjetividade convocada basicamente em sua função utilitário-pragmática, adequada para a relação com um mundo apreendido como objetividade controlável que então se estabelece (ROLNIK, 2002, p.275).

Pensamos que tais reflexões propostas por Rolnik (2002), implicam em questões éticas para muitas profissões atuais como psicólogos, psicanalistas e profissionais da saúde em geral, principalmente no seguinte quesito. Até que ponto a separação entre a dimensão estética e o viver cotidiano, culminando em uma cotidianidade cristalizada, retiraria das pessoas, ou encobriria as suas possibilidades de criação e problematização de suas vivências, tornando-as escravas de saberes que creem serem a cura para suas existências?

Poderia ser, que se não sentíssemos o cotidiano tão utilitarista e entorpecente, o tema a que nos propusemos explorar na presente dissertação nem configurasse um problema, já que a arte estaria tão imbricada com um viver criativo, que a vida diária seria menos cristalizada e mais aberta em suas formas de movimento, como acontece em muitos momentos dançantes.

Conforme expõe a referida autora, é possível afirmar que a clínica tenha ganhado tanta importância justamente pela sede em que vivem as pessoas de uma

reconexão com a dimensão estética do viver. Isso quer dizer que, embeber o cotidiano de arte e a arte do cotidiano resultaria na promoção de processos de vida que requereriam menos clínica, ou então, convocariam uma nova clínica, não mais vinculada a um empobrecimento do viver diário enquanto sua plasticidade criativa.

Quando nos remetemos ao conceito de estética, o mesmo refere-se em ser participativo no processo de criação e transformação da existência. Com o decorrer da institucionalização e especialização dos saberes artísticos e científicos, procedeu-se uma retirada desse poder estético uns dos outros, levando à formação de nichos de conhecimentos nos quais muitas vezes não nos sentimos autorizados a explorar e experimentar, já que não nos formamos para isso, “não fizemos faculdade disso”.

No que tange à dança, é comum ouvirmos as expressões “eu não sei dançar”, ou então, “nunca fiz aula de dança”. Tais expressões advêm de uma intensa associação da dança unicamente as técnicas de movimento aprendidas em instituições de dança. Como podemos observar, nos retiram até a possibilidade de criar dança, algo que não necessitamos de muita coisa para experimentar, já que o movimento pertence a todos nós, como bem nos recordou Fux (2010, 2011b). Tal situação nos priva de provar e criar com nossos próprios movimentos, deixando isso para quem é bailarino.

De acordo com Moya (2012), em seus estudos sobre o pensamento estético do filósofo John Dewey (1859-1952), este teria proposto a restauração da continuidade entre a estética e os processos vitais, partindo de uma nova concepção de experiência estética. Segundo ele, a experiência estética faz parte da vida e está enraizada nela, manifestando-se nos processos através dos quais o homem significa a realidade.

Así pues, cualquier actividad humana es el resultado de la interacción entre el organismo vivo y su entorno, entre ese experimentar y hacer, que implicará la reorganización de energías; y aunque las Bellas Artes han tendido a espiritualizarse y colocarse en un estamento escindido de su procedencia, el sustrato que lo hace posible es común al de cualquier práctica ordinaria. Toda criatura viviente siente golpes rítmicos de deseo y satisfacción que afectan al orden y armonía y le impulsan a actuar o no actuar; y serán esos golpes rítmicos de superación los que lleven a instaurar un orden en ese cambiante fluir (MOYA, 2012, p.187-188).

Dessa forma, para Dewey (2008) a experiência estética configura-se como algo da ordem do viver. Viver implica em um constante e contínuo relacionar-se, onde aquilo que foi vivido está a todo o momento se reorganizando e se configurando dinamicamente, em uma manutenção rítmica das experiências que estão sempre em aberto ao inusitado.

Por ello, Dewey en su noción de ritmo concede el mismo valor al cambio y al orden; es más, cuanto mayor sea la variación o el cambio experimentado, más interesante puede ser esa respuesta estética, ya que requerirá una configuración más activa. El despliegue rítmico discurre sin hallar culminación posible; en cada momento la criatura viva experimenta el mundo y lo configura, incorporando lo hasta ahora madurado y construyendo nuevos significados (MOYA, 2012, p.191).

É nesse sentido, que segundo Dewey (2008) as constantes articulações do viver requerem e configuram de por si uma estética fundamental. A experiência de vida é em si estética, sendo que tal estético comporta um valor vital de funcionalidade e sobrevivência. É nessa direção, que os artistas em seus movimentos de vanguarda irão estabelecer-se.

Os artistas considerados pós-modernos, questionam e se rebelam justamente com o encerramento e a elitização da arte. Rolnik (2002), expõe tais processos críticos, estudando toda a trajetória da inovadora proposta artística de Lygia Clarck (1920-1988). A referida artista, perseguiu o desejo que se tornou cada vez mais intenso de que o público participasse ativamente nos seus processos de criação artística. De modo que já não era possível dar concretude a obra, sem uma profunda implicação processual do próprio espectador que não a tinha de antemão, mas sim, participava de sua criação. Lygia almejou ardentemente religar arte e vida. “Libertar a arte de seu confinamento em uma esfera especializada, para torná-la uma dimensão da existência de todos e de qualquer um, fazendo da vida uma obra de arte” (ROLNIK, 1999, p.2).

Observamos que os pós-modernos promovem uma desfeticização da obra de arte, dotando de valor artístico o trivial, o cotidiano. No caso da dança, a busca é por uma imersão experimental nos mais simples movimentos do dia-a-dia. “A dança pós-moderna busca a fusão da arte com a vida diretamente em experimentação, estilizando ou reproduzindo o cotidiano. O importante é o gesto, a experiência e o processo criativo, não a obra” (MUNIZ, 2011, p.78). Tal proposta resgata o caráter

cerimonial e ritual da dança, bem como, expandem-se as fronteiras e as hibridizações entre os mais diversos campos de fazeres artísticos. Vimos por exemplo, na dançaterapia de Maria Fux, que é possível dançar a imersão em um quadro, os versos de um poeta, a sensação do encontro rítmico com tecidos e cores, etc. “Deste modo, a interdisciplinaridade é um fator fundamental para as mudanças estruturais e formais que instrumentalizaram a vanguarda de 1960” (MUNIZ, 2011, p.73).

Interdisciplinaridade, ou como nos propõe Greiner (2011), uma indisciplinaridade; sendo o indisciplinar uma estratégia que foge às compartimentações de saberes e experiências, às quais com frequência estão devotados a interesses empregatícios e de poder.

O primeiro passo poderia ser traçar uma estratégia indisciplinar de estudos, em que as fronteiras entre disciplinas já estabilizadas fossem repensadas em função de novos modos de organização de projetos/processos como sistemas, cujo foco estivesse voltado para as mediações ao invés das compartimentações habituais, impregnadas, não raramente, pelas regras da empregabilidade e da arrogância. (GREINER, 2011, p.9).

A proposta da referida autora, é remexer as estratificações dos movimentos cotidianos e as suas hierarquias, mesclando os lugares de cada saber. Nesse sentido, é possível afirmar que um corpo dançante opera um grande passo na direção dessas mesclas, indisciplinaridades e instituição de fronteiras, pois possibilita a sensação de um corpo menos capturado e limitado a uma única perspectiva. E por qual razão?

Já discutimos que em nossos movimentos carregamos os coloridos, as intensidades rítmicas e os afetos de nossos encontros com as coisas e os seres do mundo. Desde as noções de espaço transicional em Winnicott (1967/1975), de atmosfera em Gil (2001) e nos estudos de Alarcón (2009, 2015) sobre as dimensões espaciais e temporais que se instituem com o movimento, vimos que nossa memória corporal se atualiza a cada instante, reconfigurando as dimensões de virtualidade tanto do passado quanto do futuro. Partindo de tais compreensões, podemos afirmar que o ato de dançar realmente liga (arte e vida), (vida e arte), porque não se dança a partir do zero. Dançamos com uma história comovente impregnante, ao mesmo tempo em que esses momentos dançantes já estão instituindo novos estados corporais, que por sua vez estarão contaminando os demais movimentos da vida. (ALBUQUERQUE, 2005).

De acordo com Ribeiro, Larangeira, Albuquerque, Gouvêa, Chinline (2017, p.147), a dança enquanto uma prática artística conduz a ressignificações do corpo em seu território e à desconfiguração de relações estereotipadas pelos modos de produção de consumo; propondo experimentações que convidam para outras subjetividades e corporeidades possíveis. A novos e potentes territórios existenciais “[...] criamos danças em expansão, contagiadas e constituídas pelas forças e intensidades do mundo” (idem).

É nesse sentido, que Lepecki (2011), explorará as relações entre a arte e a política. Tal autor, em referência à Jacques Rancière (2010), expõe que a arte tem aberto mão de seu status e busca por um parâmetro do belo e do sublime, em direção a um comprometimento processual com o mundo sensível; almejando ativar sensibilidades e invisibilidades que por sua vez culminam em novas configurações perceptivas e modos de vida.

[...] a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos - sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero- e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir (LEPECKI, 2011, p.46).

Ao propor uma conexão entre coreografia e política, através da coreopolítica, o referido autor em consonância com as propostas de Arendt (1998), nos evidencia sobre a possibilidade de que as ações políticas possam ser definidas e vividas como gesto criativo, assim como na dança, resultando em relações menos cristalizadas com o espaço e o tempo da cidade.

Coconstitutivas uma da outra, poderiam dança (ou ação política imaterial) e cidade (fazer legislativo-arquitetônico material) encontrar-se e renovar-se numa nova política do chão, numa coreopolítica nova em que se possa agir algo mais do que o espetáculo fútil de uma frenética e eterna agitação urbana, espetáculo esse que não é mais do que uma cansativa performance sem fim de uma espécie de passividade hiperativa, poluente e violenta que faz o urbano se representar ao mundo como avatar do contemporâneo? Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa coreopolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espetacular? (LEPECKI, 2011, p.49).

Em relação à expressão ‘política do chão’, termo presente no livro ‘The Lie of the Land’ de Paul Carter, Lepecki (2011) refere-se ao chão concreto e histórico de

uma só vez, questionando sobre os tipos de chãos de nosso cotidiano, onde com frequência nos movemos segundo limitações e hierarquias impostas, diante das quais não nos sentimos autorizados a quase nenhuma inovação ou criação. Dessa forma, ele nos convida à reflexão de que as relações entre dança e cidade poderiam favorecer coreopolíticas mais fluidas. Ações político-dançantes que fizessem o cotidiano e a arte nutrir-se constantemente e sem medidas, na instauração de coreografias sociais menos sufocantes e utilitaristas.

[...] só assim pode uma cidade deixar de ser essa amálgama de construções e leis criados com o objetivo de se controlarem cada vez mais totalmente os espaços de circulação (de corpos, desejos, ideias, afetos); só assim pode uma cidade se tornar uma coreografia de atualização de potências políticas [...]” (LEPECKI, 2011, p.49).

Ainda de acordo com o referido autor, em consonância a Rancière (2010), existe uma figura de fundamental importância que estaria operando para o controle e a manutenção dos movimentos que podem ou não serem feitos e dançados. A polícia! O principal órgão coreográfico da dança aceita. Àquela que faz as pessoas circularem constantemente e que não permite questionamentos e criações ao que está instituído.

Coreografia da polícia, dinâmica da polícia, cinética da polícia. Coreopolicimento como implementação do insensato movimento insensível que predetermina uma cinética do cidadão em que as relações movimento e lugar, ou política e chão, são permitidas apenas se permanecem relações reificadas, inquestionáveis, imutáveis, e que reproduzem o consenso sobre o seu ‘bom senso’ (LEPECKI, 2011, p.55).

Para ilustrar a questão do coreopolicimento, Lepecki (2011, p.52) faz referência à cena do musical *“Singing in the Rain”* de Hollywood, anos 1950, no qual observamos os movimentos do ator potencializarem-se e instaurarem uma nova relação com o espaço da cidade, após encontrar-se com seu amor. Ele sai do encontro com ela dançando e cantando pela chuva, em um recorrido pouco usual no movimento de circulação da cidade. Essa vitalidade movente é interrompida com o simples fato de um policial aparecer e olhá-lo com os braços cruzados, sem nada pronunciar. Diante dessa presença policial, o ator Gene Kelly interrompe sua dança e volta à coreografia normal e exigida.

Já refletimos de acordo com Straus (1966/1971) e Gil (2001), que os movimentos dançantes intensificam a conexão do corpo com o espaço, através da

formação do espaço do corpo, o qual se expande em contínuos fios de virtualidade. Portanto, ocorre um redimensionamento das lógicas espaciais constituídas, mesclando o que é da esfera pública e privada; transformando os espaços objetivos, frios e distantes em espaços próximos e afetivos. Dessa forma, operar com o espaço da dança, favorece o estabelecimento de relações mais horizontais com o entorno, em movimentos que acolhem e instituem diferenças, possibilitando deslocamentos para além da lógica utilitária e repetitiva.

No que tange à clínica, consideramos importante ressaltar as próprias relações que Winnicott (1967/1975), estabeleceu entre a mesma e o jogo. Fato esse, que implica em um reconhecimento por parte do psicanalista das potencialidades terapêuticas que envolvem os processos de criação. Conforme abordamos, o estético não se remete a uma contemplação passiva e elitizada do belo, mas é construído na e (pela) experiência das potencialidades relacionais, encontrando-se nas notas sensíveis e profundas entre o corpo e o mundo.

Não podemos nos esquecer de que são (nos) e (pelos) movimentos que carregamos as hierarquias, os não impostos, as tragédias, as dominações e as violências. A história é movimento e está em movimento e se a dança tematiza e chama para a roda justamente o movimento, ela convoca igualmente todos esses coloridos que os movimentos encerram em afetos, memórias, imagens e pensamentos, aguçando sensibilidades e promovendo novas percepções. A dança enquanto estética do movimento, provoca uma fluidez nas atmosferas que discutimos em Gil (2001), levando a formação de novas configurações das memórias corporais, remexendo-as em sua base sensório-motora.

De acordo com todo o exposto no presente capítulo, consideramos de fundamental importância reconhecer e problematizar a clínica no que se refere aos seus interesses enquanto campo de trabalho e manutenção mercadológica, assim como, sua instituição dentro de uma divisão do conhecimento que interessa mais a ordem do capital, do que a ordem do próprio conhecimento. De modo, que ela possa atuar como aliada das transformações e potencialidades terapêuticas das artes de forma geral, apropriando-se do campo das artes, sem, no entanto, transformá-la em objeto utilitário com fins unicamente terapêuticos.

Propomos dessa forma, que a própria clínica psicológica se questione constantemente em seus interesses. Que possa embeber-se da arte e ser menos dominadora e hipócrita, sem medo pelas mesclas. Uma clínica que aceite ser

transformação e transformar-se, porque, se podemos sentir o terapêutico na própria transformação sensível de nossas vidas, esse fato não pode ser ocultado e retirado do poder que todos nós possuímos de sentir e intensificar-nos nas relações.

A dança, quando compreendida e vivida como uma arte em construção, contribui para a instauração de novas formas de relação com o espaço e o tempo do viver diário, possibilitando-nos senti-lo como algo em constante construção conforme percebemos que novas maneiras de se mover são possíveis e que temos a possibilidade de criar espaço e tempo com nossos movimentos. De modo que se o cotidiano se configura de determinada forma, a mesma não é originária. O originário é matéria plástica, passível de novas deformações e modelações. É o que esboçamos de acordo com Gil (2001) que o primário é o corpo paradoxal, sendo necessário despertar no corpo trivial as potencialidades do corpo paradoxal.

10- ÚLTIMOS PASSOS / PRIMEIROS PASSOS: NOTAS PARA UMA PSICOLOGIA DANÇANTE

Eis que estamos chegando ao fim de uma proposta de trabalho. Últimos passos e primeiros passos, paradoxos que encerram a nossa corporeidade relacional movente e os quais a dança revela e esconde de uma só vez. Pois, feita de movimento inaugura uma forma singular de reflexão, a qual possibilita que vivamos em pé de igualdade as dimensões palpáveis e impalpáveis do próprio movimento do viver.

Em uma reflexão escrita por exemplo, o paradoxo entre o que se faz e o que está por fazer-se não adquire tanta intensidade como em um momento dançante. E uma das razões fundamentais para isso é que a história do pensamento trata com certo desprezo aquilo que ainda não está tão claro e definido. Fator esse que um momento dançante não contempla, porque a dança nasce justamente de um jogo de igualdade entre o que se mostra e o que não se mostra. Ela devora o vazio em dois sentidos concomitantes, tanto na sua falta de ser como na sua completude.

De certa forma, em qualquer momento do movimento de nosso viver, esse jogo entre um concretizar-se que nunca se afirma de todo, porque está em contínuo processo de formação, é o que possibilita e eu diria define a vida como um todo. O que a dança faz é intensificar essa nossa constante tensão de sermos transformação e de estarmos continuamente em tal movimento. E o porquê temos que denominar tais intensidades sentidas de dança? Será que não estamos definindo e delimitando o que seria a dança, ou ainda, delimitando muitos desses paradoxos sentidos unicamente como dança?

Pois pode ser que sim, e devemos sempre ter o cuidado de permitir um não saber sobre as coisas, caso contrário, corremos o risco de estarmos falando de algo que já morreu com a definição. O curioso de um momento dançante é que ele é muito humilde em sua forma de ser, porque ele só pode encontrar-se quando se perde de si mesmo. É necessário não querer muito dançar e não a planejar muito, pois quando a dança se define previamente, com frequência escapa de sua possibilidade de poder ser.

Ela tem que ser dança não sendo dança. Justamente quando nos encontramos nesse ponto é que se desvela para nós um mundo de percepções e sensações que pareciam inexistentes. Nesse momento, pouco importa o nome que se dê a essa vivência, a sensação pulsa e o ser relacional se sente e se conecta em

transformação. Talvez dançar seja um dos caminhos de se viver isso. Sendo também possível que tenhamos plasmado na dança, uma ordem de percepções e sensações que não sabíamos muito bem como definir e ela possibilitou dar algum contorno possível para se falar disso. Dessa forma, é possível afirmarmos que as sensações vividas como dança poderiam também ser vividas como outra coisa que não dança.

Enfim [...], faz bem que nos confundamos e que almejemos sempre novos equilíbrios aonde parecia haver somente um ou alguns.

Diante de todas essas questões, e levando em consideração o contexto dessa dissertação dentro de um mestrado acadêmico em Psicologia, gostaríamos de deixar algumas notas para uma “psicologia dançante”. Isso pode ser uma má coisa, já que indiretamente estamos visando uma utilidade talvez. Se isso acontecer devemos na mesma hora buscar a inutilidade disso, mas como bons utilitaristas que somos, vamos lá [...].

Convidar o leitor para fazer uma psicologia dançante, pode soar uma coisa boba ou sem muito sentido, diante da seriedade com que somos obrigados a tratar as discussões acadêmicas. O trabalho psicológico de forma geral tem expandido suas fronteiras e ido para além das definições estritas do que faz um psicólogo. No fundo, o que faz um psicólogo nunca foi algo tão bem delimitado no nosso ponto de vista. Perante a ciência objetivista e utilitarista, tal fator pode representar uma debilidade ou falta de responsabilidade do fazer psicológico.

Contudo, justamente nessa confusão de seu objeto e métodos de estudo, é que obtemos uma via muito interessante de aproximação com a dança; pois como acabamos de dizer, o momento dançante é ponto de indefinição, de desconhecimento e desvelamento. Se a prática psicológica partilha de uma fazer por descobrir-se, sem ver nisso uma debilidade, mas sim uma possibilidade para lançar-se em novos fazeres e em novas definições para o fazer psicológico, aí estamos tendo uma psicologia dançante, como já o fazem em maiores ou menores graus muitas das práticas psicoterapêuticas que se pautam na bioenergética, no psicodrama e na própria dançaterapia por exemplo.

Quem disse que psicólogo só trabalha com a fala e com a mente? Por que o psicólogo não pode reinventar-se em sua prática? Desconstruí-la e construí-la de novos jeitos? Muitas vezes ao invés de recriarmos novos sentidos e fazeres para o fazer psicológico, criamos quadrados para encaixar e escravizar as pessoas, fazendo com que assim tenhamos um objeto e um tratamento bem especificados. Afinal, para

serem científicas as coisas precisam estar bem aclaradas e as finalidades muito bem estabelecidas, senão não temos crédito no mercado e ainda por cima morremos de fome. Porque a priori poucos querem um psicólogo que não saiba a delimitação de seu fazer. Contudo, aí onde podemos ver um fracasso da prática psicológica, é onde ressaltamos um ponto de impulso para a expansão dos quadrados em que nos fechamos.

A Psicoterapia, mais do que nunca é uma prática de encontro, ela é artística no momento em que admite que seu fazer é acaso e que a melhor definição que poderia ter um encontro psicológico é a de um fazer que não se sabe a priori, mas que vai sendo construído em conjunto, no encontro e no movimento de estar com o outro. Dadas essas considerações, poderíamos sim, redefinir espaços e formas de estar com o outro que incluísse momentos dançantes, tendo sempre o cuidado de não querer capturar a dança unicamente enquanto finalidade terapêutica, porque aí já não estaríamos mais dançando. Já discutimos anteriormente sobre o poder crítico e terapêutico que as artes de forma geral possuem, bem como, sabemos das tendências utilitaristas e mercadológicas que podem cegar as diversas práticas no âmbito da saúde.

É nessa tensão, portanto, que temos que inventar uma psicologia dançante. Não sendo inocentes de que estamos fazendo somente a dança desinteressada de algum potencial terapêutico, porque enquanto trabalhadores na área da saúde estamos impregnados, ainda que seja em teor mínimo, de algum desejo de que nossas ações sirvam para alguma coisa na vida do outro, e também deixando o não utilitarismo e o movimento espontâneo nos guiar e falar para além das palavras, deixando o corpo se desvelar e se reinventar. Assim, podemos ir configurando uma clínica propulsora de percepções e sensações que possam redimensionar vivências e abrir para experiências cotidianas menos escravas de tratamentos e crenças ilusionadas na salvação por uma determinada técnica ou prática que nos são vendidas. Já alertamos que a dança corre o risco de se tornar um fetiche terapêutico, e isso precisa ser cuidado constantemente.

Nossa pretensão no presente trabalho foi primeiramente, mostrar as potencialidades que uma prática dançante pode ter, ao revelar a cada um de nós saberes e sensações que muitas vezes pensamos que estão nas mãos dos filósofos, médicos, psicólogos e artistas, sendo que, tal poder de conhecimento é de cada um. Um momento dançante revela dimensões de corporeidade e de acesso ao próprio

movimento de uma forma simples, espontânea e provocada de uma só vez, nos dando o gosto por criar novos equilíbrios, espaços, tempos e corpos. O movimento em dança nos faz sentir que podemos ser inovadores na repetição e que criamos os movimentos ao mesmo tempo em que somos criados por eles.

Diante disso, uma psicologia dançante pode encontrar na dança, não só a utilidade terapêutica a ser oferecida ao outro, como também, um campo de estudos para uma ontologia do ser-humano e do mundo desde o próprio ser de cada psicólogo. Condição de estudo essa que não pode ser acessada em falsas fachadas de um saber objetivo do humano, mas sim, desde um saber de dentro, incluído e sentido, sem verdades rebuscadas de superioridades, mas encontradas no mais simples gesto que se esboça no mundo sensível que somos e que vamos construindo.

Pensamos, que justamente nessa direção, se interseccionam os autores da fenomenologia abordados, as experiências em Dançaterapia e as práticas psicoterapêuticas mais abertas a filosofia e a arte como a psicologia fenomenológica que nos propõe o próprio Straus (1966/1971), em seu livro “Psicología Fenomenológica” e a clínica winnicottiana. Afinal, essas áreas de conhecimento compartilham intrinsecamente de um reconhecimento de que nós nos subjetivamos a partir dos movimentos que vão tecendo-se em nossas imbrincadas relações com os outros e o mundo de forma geral. Movimentos esses, que vão muito além da visibilidade do corpo em movimento, começando em percepções imperceptíveis, dançando-nos muito antes da própria dança aparecer.

Assim sendo, reconhecer que a subjetividade é engendrada no movimento e que os momentos dançantes, especialmente na configuração da dançaterapia proposta por Fux, são reveladores do Ser enquanto contínua transformação pelo movimento, é de fundamental importância e interesse para o enriquecimento das práticas psicoterapêuticas na promoção de Vidas mais flexíveis, dialéticas e intensas em sensibilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento brota de nossa originária continuidade com o mundo e dele em nós, nos enche e nos esvazia como na respiração [...]

Gostaríamos no presente espaço, de resgatar nossas motivações para o tema do presente trabalho e a partir de aí traçar como fomos desenvolvendo nossa proposta e como foi emergindo a ordem das questões tratadas, assim como, apontar para possibilidades de aprofundamento e continuação dos movimentos esboçados e dançados.

Primeiramente, se é que se pode intuir um começo, esse *começo advém de minha própria imersão e sensações em momentos dançantes, sensações que se fizeram ressoantes em mim e eu nelas*. De modo que esse trabalho e sua delineação, muito mais que uma ordem exata e racional, buscou seguir o coração de tais sensações.

Apareceu-me como um problema, o modo como vivenciava meus próprios movimentos. Como os sentia quando estava dançando e quando não estava e as sensações de intensa vitalidade e desejo que continuavam em mim após a dança, bem como, a vontade de dançar que muitas vezes emergia das várias emoções e situações nos demais âmbitos de meu viver. Junto com tais sensações, estavam também aquelas que me provocavam muitos textos da fenomenologia, principalmente de minhas leituras de Merleau-Ponty, Erwin Straus, Pintos-Peñaranda e outros, que ao abordarem temas como o espaço, tempo, sensação e corpo, a meu ver, de uma forma tão sensível e tocante, me moviam afetivamente, dando-me a impressão de que em dança podia refletir todas essas temáticas com um sabor ainda mais intenso do que quando as lia.

Dadas essas questões, me vi tentada a relacionar e compreender as tensões perceptivas que me apareciam entre um movimento dançante e não dançante. Tal tensão é o que movimenta e alimenta o texto, sendo que, bem mais do que solucioná-la, utilizamo-nos da mesma como um interessante caminho metodológico para gerar ainda mais tensões, já que conforme discutimos, o que confere a um movimento o estatuto de dançante e não-dançante vai muito além da denominação que deles fazemos, é quase uma questão indizível e intocável. No entanto, eles encerram

diferenças que quando tentamos encontrá-las, parecem que são iguais e quando tentamos igualá-las parece que são diferentes.

Assim foi nossa “An-dança”, com dança no andar cotidiano e com andar cotidiano na dança. Insatisfeitos continuamos, ainda que com algumas satisfações. Dessa forma, é possível afirmar que os capítulos que delineamos, emergem dessas duas ordens de tensões, quais sejam, entre as motivações sentidas com as leituras dos textos e suas experimentações refletidas de forma intensa em dança e as diferenças e semelhanças sentidas em um movimento dançante e não-dançante.

Inicialmente, objetivamos introduzir tais tensões ao mesmo tempo em que fizemos um recorrido histórico-contextual da dança, principalmente a partir dos questionamentos e críticas que irrompem de dentro dos próprios movimentos dançantes, constatando a constante indefinição que está na instituição do que consideramos dança. Aguçados por tantos rompimentos entre um grupo de dançarinos e outros e pelas valiosas contribuições de Erwin Straus e José Gil, autores esses que compartilhavam de nossa inquietação pelos movimentos em dança e não dança, junto de nossa bagagem, buscamos materializar a tensão de nossos objetivos de forma aprofundada, tensão que se fez maior a partir do processo histórico discutido.

Assim, delinea-se o coração do trabalho em contínuas descrições e análises dos movimentos dançantes e não-dançantes, juntamente com as reflexões teóricas propostas pelos autores abordados. O movimento então é desmembrado em dimensões como, tempo, espaço, peso e suas manifestações atuais e virtuais, sendo tais dimensões contrapostas quando em dança e não dança.

De modo, que vamos dando corpo ao movimento e movimento ao corpo e é justamente aí que se esboça a necessidade de discutirmos o que estamos considerando como corpo. Que corpo é esse dos movimentos cotidianos? E que corpo é esse que dança? Pois bem, tal envolvimento com o tema nos leva a um conflito, qual seja, o corpo como algo bem definido e contornado e o corpo como imanência, relação e potência.

Apontamos discussões que nos permitem observar como o corpo vai se objetivando e perdendo em capacidades de descobrir-se e explorar-se em suas potencialidades afetivo-moventes e vemos também que tal processo de objetivação implica a relação com os congêneres no decorrer da culturalização, em um processo de domesticação dos movimentos pelos movimentos que ocorre desde os insondáveis passos, antes, e na continuidade do nascimento.

Tais discussões geram em nós a necessidade de descrever e refletir às relações moventes entre adultos e crianças, já que nesses encontros e desencontros entre eles é possível observar tanto as dimensões do movimento como as concepções de corpo em processo de contínua formação e transformação. Essas reflexões evidenciam intensamente que o movimento brota, digamos assim, emerge concomitante à emoção pela qual fica possuído o corpo sensível na relação e pela relação. Corpo sensível esse que vai construindo-se na relação afetivo-movente, na mesma medida em que vão sendo instituídas memórias, espaços e possibilidades. A vida vai ganhando peso e determinando-se por alguns equilíbrios que vão sendo ensinados e impostos, e, por outro lado, os desequilíbrios possibilitam a instituição de novos equilíbrios.

Ao tratarmos do movimento na relação entre adultos e crianças, obtivemos uma espontânea aproximação aos movimentos em situação de dança, já que os movimentos esboçados nessa relação produzem e são produzidos por desequilíbrios e intensidades, na medida em que o bebê ainda não aprendeu os vários movimentos automáticos e utilitários que de adultos realizamos sem nos questionar.

Dessa forma, a relação com a criança nos incita a dançar digamos assim, pois ela reflete para nós as muitas possibilidades de movimento que temos, nos fazendo sentir que aquilo que pensávamos ser assim de sempre foi ensinado dessa maneira, como o pode ser de outra. É nesse sentido que os movimentos enquanto vividos em sua dimensão, o menos utilitário possível, intensifica-se nessa relação e convoca à criação de equilíbrios, ora, como vimos a dança brinca com a criação e experimentação de novos equilíbrios.

Abordar o movimento desde a relação adulto-criança, nos renovou à compreensão do mesmo e, portanto, sentimos a importância de voltar a falar do próprio movimento e suas dimensões espaço-temporais, atuais e virtuais, já mais embebidos no mesmo enquanto relação, sensação e percepção de uma só vez.

Assim, para compreender o tempo por exemplo, nos remetemos às constelações sensório-motoras que encerrariam o passado e o futuro em um contínuo presente. O espaço à formação de atmosferas afetivas onde podemos sentir expansão e vontade de ir mais além ou medo e vontade de sumir no encolhimento. Percebemos que o espaço está no tempo como o tempo no espaço, que o outro está em nós e nós nos outros. Fomos esboçando o mundo sensível que há em nós e se o

movimento possibilita a instituição de tais dimensões, ele é, na mesma medida, resultado delas.

Quando nos deixamos mover de forma mais espontânea como pode ocorrer em um momento dançante, intensificamos linhas de forças que nos atravessam. Atualizamos nossas constelações sensório-motoras, potencializamos e abrimos o corpo para que elas se manifestem, ampliando e criando espaços corporais que se tornam verdadeiras atmosferas de contágios afetivos. O poder de tocar-nos e sentir-nos para além das objetivações e cristalizações que fazemos de nós mesmos e dos outros é um presente que a dança nos dá e que damos a ela. Em dança, intensificamos no movimento de espelhamento de que vamos sendo constituídos. O outro reflete nossos ritmos, movimentos e percepções e nós refletimos os dele, ao mesmo tempo em que nos devolvem diferenças, uma profundidade latente que escapa de nós no outro e do outro em nós.

Nossos movimentos carregam os coloridos dos movimentos dos outros, alimentam-se de movimentos. De aí que quando dançamos, estamos oferecendo maiores oportunidades ao nosso ser de devir outros seres, pois mexemos e desestabilizamos caminhos sensório-motores que pareciam ser únicos, abrindo-nos à novas atmosferas de contágios rítmico-afetivos, sejam daquelas de que já somos feitos, mas não sabemos, sejam de outras que podem surgir na exposição às novas criações.

Tais discussões nos põem em contato com aspectos do movimento sentido que justamente por serem da ordem da sensação, manifestam-se como um vento acariciando a pele, não nos permitindo apreendê-lo como se apreende um objeto. Mais bem, nos a leva sentir intensamente dentro o que está totalmente fora. Partindo de tais sensações, dedicamos um capítulo para tratar das dimensões visíveis e invisíveis do movimento às quais associamos aos campos de atualidade e virtualidade da própria corrente movente. Tendo em vista que um movimento quase nunca chega a fazer-se de todo, senão mais bem, está em contínuo processo de transformação.

Ele desvela-se e desaparece para continuar desvelando-se. Tal característica que ocorre em todas as nossas ações, adquire especial importância no gesto dançado. O movimento dançante tem o poder de ampliar as pequenas percepções, mergulhando-nos em movimentos que com frequência são meros meios para os fins utilitários. A dança penetra na profundidade do movimento, ampliando nossos

contornos corporais em prolongamentos virtuais e energéticos que se mesclam com o espaço objetivo instituindo novas dimensões sensíveis de espaço corpóreo.

Nesse momento de nossas reflexões, talvez cheguemos a uma maior compreensão de um de nossos problemas explicitados anteriormente, sobre como dançando sentíamos com maior intensidade muitos dos pressupostos filosóficos lidos sobre o tempo, espaço, corpo e movimento. É possível interpretarmos essa sensação, como sendo a vivência ampliada de um movimento dançado que já começou com a própria leitura, no encontro pensante e afetivo com as ideias dos autores. Tal encontro, ao promover capturas e sensações, está permeado por pequenos movimentos que se intensificam sensitivamente na dança. As imagens, ideias e conceitos, portanto, estariam impregnados de movimentos, pulsações, espaços e tempos e nós temos o poder de ampliar a escala de tais movimentos fazendo-os ressoar e vibrar de maneira mais intensa no movimento dançado.

Diante de todas as reflexões que foram permeando e construindo o referido trabalho, os três capítulos finais se dedicaram à possíveis contribuições de tais discussões para uma maior mescla entre os movimentos dançantes e não dançantes. Para um cotidiano menos enrijecido por movimentos determinados e repetitivos e mais abertos em suas possibilidades de criação e instituição de outros movimentos possíveis.

Tal proposta concretiza-se e evidencia-se na concepção dançante que nos oferece a bailarina argentina Maria Fux, quando toma a dança como a expressão de vida de uma pessoa e se propõe a devolver a cada um de nós o poder de criar dança e de criarmos nela. A Dançaterapia, conforme pontua Fux, espelha o movimento da vida, no qual sujeito e mundo estão em constante relação de inacabamento e construção. Dessa forma, é possível compreender a relação sujeito-mundo em um encontro de dançaterapia como uma relação de transformação “autor-obra, obra-autor”, na qual nem o autor e nem a obra estão de todo acabados, mas sim constituindo-se um ao outro em toda a vivência.

O movimento em dança, atua como uma metáfora de questões originárias de nosso ser. É como se a arte de dançar pudesse captar fatos ontológicos através de seu próprio fazer-se enquanto arte. Revelando assim, uma relação de continuidade, profundidade e atração entre mundo e sujeito que implica o movimento, ao mesmo tempo em que possibilita sua emergência.

Ocorre que, ainda que já vivamos de forma mesclada, em contínua transformação com o mundo e em um espaço-tempo anteriores ao das coordenadas fixas, o cotidiano das coisas que temos que fazer; dos lugares que temos que chegar; da ciência em sua busca pela neutralidade e objetividade, com frequência nos fazem viver na ilusão de que as direções são únicas, que os espaços estão de todo feitos e acabados, compostos por direções imutáveis, bem como, a experiência temporal que termina reduzida ao tempo do relógio.

Portanto, dançar talvez seja uma forma de pensar e refletir sobre o movimento. Uma reflexão muito interessante e experimentada de segredos insondáveis que são desvelados ao mesmo tempo em que são escondidos. Também é verdade que algumas situações dançantes podem favorecer a emergência desse paradoxo mais do que outras. A danzaterapia de Maria Fux como vimos, ao deixar-se capturar pelo movimento ao invés de almejar sua captura, configura-se como uma arte com um grande potencial de intensificar tal paradoxo de desvelamento e cobertura do movimento pelo movimento.

Influenciados pela proposta dançante de María Fux e assumindo nossa posição por maiores relações entre os campos de saberes como Arte, Filosofia e Psicologia é que esboçamos algumas notas para uma psicologia dançante. Tendo o cuidado por não transformar a dança em um puro utilitarismo terapêutico que termine por matar a própria dança em sua liberdade de criação, o fato de trabalhar nessas fronteiras de saberes ao mesmo tempo em que exigem reflexões constantes e éticas, pode culminar em uma expansão e enriquecimento dos mesmos.

De modo que, deixamos em aberto para novas possibilidades de continuidade do tema, dois pedidos, primeiro, que dancemos e dancemos [...] sem o medo de não saber, porque a dança acolhe o não saber e vive disso e segundo, que não sejamos tão escravos dos saberes institucionalizados em disciplinas, porque em nossas mãos está o poder de fazer da ciência uma ciência mais artística e criativa, que opte por equilibrar e devolver os poderes de saber e conhecer que todos possuímos, que seja menos dogmática e autoritária, porque enquanto seres afetivo-moventes estamos todos em condição de criação de identidades e mundos.

REFERÊNCIAS

ALARCÓN, M. La inversión de la memoria corporal en danza. *A Parte Rei*. Revista de Filosofía, 66, 2009, 1-7.

_____. LUDWINGS, A. Teoria da pártica-prática da teoria: um diálogo entre pesquisa artística, dança e fenomenologia. *O Percevejo Online*, 6(1), 2014, 43-62. (Texto apresentado na íntegra no simpósio “Cuerpos y corporalidades”, realizado na Universidade San Francisco de Quito/Equador, 21-23 de novembro de 2013).

_____. La espacialidad del tiempo: temporalidad y corpolidad en danza. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37(106), 2015, 113-147.

ALBUQUERQUE, I. C. L. Resenha: KATZ, Helena Tania. UM, DOIS, TRÊS, a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Edição da Autora, 2005.

ALVARO, D. Articularlos gestos. Reseña de Bardet, M. (2012). Pensar con Mover. Un encuentro entre danza y filosofía. Buenos Aires: Cactus. *DIFERENCIA (S)*, 3 (2), 2016, 223-230.

AMADO, P. B. D. Metamorfose do sensível: mudanças de estados resultantes do processo no corpo enquanto dança. VI Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”, São Cristóvão-SE/Brasil, 2012.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Original publicado em 1938).

BARDET, M. ¿Pensar a través del movimiento? Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas. Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas, 2012.

_____. Del punto de vista a um acercamiento teórico-práctico: lo articular. In: *Pensar com la danza*. Eds: Carlos Eduardo Sanabria Bohorquez, Ana Carolina Avila Perez; Jose Antonio Sanchez... [et al.]. – Bogota: Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Bogota Jorge Tadeo Lozano, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Humanidades, 2014.

_____. Miradas Cruzadas. Acercamientos teórico-prácticos hacia y desde la danza. In: ULM, R. H., Neuquén: Centro de Ediciones de la Galeria Fedro, 2015

BERTOLDI, M. E; CURVACHO, D. Shantala como facilitador de holding do laço mãe-bebê: o início do amor. Encontro Paranaense, congresso brasileiro, convenção brasil/latino-américa, XIII, VIII, II, 2008. Anais. Curitiba: Centro Reichiano. CD-ROM.

[ISBN- 978-85-87691-13-2]. Recuperado em nov.2017: [http://www.centroreichiano.com.br/artigos/Anais%202008/Maria%20Eug%C3%AAnia%20Bertoldi%20e%20Danielle\].pdf](http://www.centroreichiano.com.br/artigos/Anais%202008/Maria%20Eug%C3%AAnia%20Bertoldi%20e%20Danielle].pdf)

BONILLA, L. *La danza en el mito y en la historia*, Madrid: Biblioteca nueva, 1964.

BORGES, H. M. O. C. *Sobre o movimento: o corpo e a clínica*. Tese (Doutorado)-UERJ, Rio de Janeiro, 2009.

CHAIKLIN, S. Hemos danzado desde que pusimos nuestros pies sobre la tierra. In: WENGROWER, H.; CHAIKLIN, S. (Orgs.). *La vida es danza. El arte y la ciencia de la Danza Movimiento Terapia*. Gedisa, Barcelona, 2008, p.27-37.

CHAUÍ, M. *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Moderna, 1995.

CHOZA, J. Formas promordiales de expresión corporal. *La Danza como plegaria. Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*. n. 6, 2007, p. 68-77.

COLECLOUGH, M. Hábito y corporalçidat en Merleau-Ponty. II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XVII Jornadas de Investigación. Sexto Encuentro de Investigadores em Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires, 2010.

COLETTY, V. S. *Leituras de um corpo que não esta: Traduções estéticas e testemunho a partir da dança butô de Hijikata*. Iniversidade de Caxias do Sul- *DO CORPO: Ciências e Artes*, v.6, 1, p.58-69, 2016.

DORS, L. K. Fenomenologia e psicologia da criança: Merleau-Ponty e Winnocott. *intuitio. Revista do PPG em Filosofia da PUCRS*. 9(1), 2016.

Espinosa e a afetividade humana. PUC-Rio- Certificado Digital nº1012188/CA. p 13-46. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/20706/20706_3.PDF Acesso em: Jan.2018.

FERRACINI, R. Atuações, fronteiras e micropercepções. *Sala Preta ppgac*, v.10, p.229-241, 2010.

FRANCO, S. de G. (2003). O brincar e a experiência analítica. *Ágora: Estudos em teoria psicanalítica*. 6(1), 2003.

Fuchs, T. La memoria del cuerpo y el inconsciente. In: PANHOFER, H; RATÉS, A. (Orgs.). *Encontrar-Compartir-Aprender*. Máster en Danza Movimiento Terapia, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, p. 36-45.

FUX, M. *Dança. Experiência de Vida*. São Paulo: Summus Editorial, 1983.

_____. *Dançaterapia*. São Paulo: Summus Editorial, 1988.

_____. *Formação em Dançaterapia*. São Paulo: Summus Editorial, 1996.

_____. La búsqueda en la vida se nutre de dudas. In: MELGAR, A, diario Página/12 (Buenos Aires), 2004. Disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-42540-2004-10-20.html>>. Aceso en: 30.mai18.

_____. *Depois da queda... Dançaterapia!* São Paulo: Summus Editorial, 2005.

_____. Arte e Integración Social. El movimiento y la música al alcance de todos, 2010, Disponible en: www.mariafux.com.ar/n-20100804-01-lan.htm.

_____. *Ser dançaterapeuta hoje*. São Paulo: Summus Editorial, 2011 a.

_____. *Danzar es descubrir el cuerpo en cada etapa de la vida*. [22 de dezembro, 2011b]. Diário Clarín. Entrevista concedida a Elinat Rozenwasser.

GARAUDY, R. *Dançar a vida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, J. *Movimento Total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

_____. O corpo paradoxal. In.: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. (Org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro; Fortaleza: Relume Dumará; Secretaria da Cultura e Desporto, 2002, p.131-147.

_____. O corpo em revolta de Vera Mantero. Entrevista a Helena Vieira. *O Percevejo. Online-PPGAC/UNIRIO*, v. 3, 2, 2011, p.1-12.

_____. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir monstro. In: SILVA, T. T. (Org.). *Pedagogia dos Monstros. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Autêntica, Belo Horizonte, 2000, p.163-184).

GREINER, C. O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 7, p.180-185, 2009.

_____. Os novos estudos do corpo para repensar metodologias de pesquisa. *DO CORPO: Ciências e Artes*, Caxias do Sul, v. 1, 1, 2011, p.1-11.

HORENSTEIN, A. Percepción y movimiento. El modelo Merleau-pontyano de cognición encarnada. *Contrastes*. Revista Internacional de Filosofía, 21 (1), 2015, 35-50.

_____. La centralidad de la noción de esquema corporal como quiasmo de espacio y movimiento. *Investigaciones Fenomenológicas*, 10, 2013, 15-32.

LEBOYER, F. Shantala. *Massagem para bebês: uma arte tradicional*, 7ª edição. São Paulo: Ground, 1998.

LE BRETON, D. Adeus ao corpo. In.: NOVAES, A. (Org.). *O Homem-Máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.123-137.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. *ILHA*, vol.13, 1, 2011, p.42-60.

LESTE, T. R. Dança: modos de estar. Princípios organizativos em dança contemporânea. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia. Escola de dança, Salvador, 2010.

LIMA, D. M. Maria Fux: A Dança como perspectiva de vida. *Revista EIXO*, v. 5, 1, 2016, p.54-60.

LINS, D. A metafísica da carne: que pode o corpo. In: LINS, D.; GADELHA, S. (Org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. Secretaria da Cultura e Desporto, 2002, p.67-80.

LOPES, V. F. F.; NEME, C. M. B. Experiencias de danzaterapia de mujeres que han sufrido cáncer de mama. Un estudio fenomenológico. *Psicooncología*, Revista Universidad Complutense de Madrid, v. 13, 1, 2016, p.151-163.

LUCERO, J. N. Erwin W. Straus. Presentación de la traducción. *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, 10 (33), 2015, 59-72. (Conferência feita por Straus no ano de 1935, publicação original em 1936).

MARTINS, C. J. Dança, corpo e desenho: arte como sensação. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, 2(62), p.101-120, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fonte, 1999. (Original publicado em 1945)

_____. *El ojo y el espíritu*. Madrid. Editorial Trotta, 2013 (Original publicado en 1964).

MOEHLECKE, V.; FONSECA, T. M. G. Da dança e do devir: o corpo no regime do sutil. *Revista do Departamento de Psicologia-UFF*, v.17, 1, p.29-44, 2005.

MOYA, P. La función del hábito en el comportamiento humano según M. Merleau-Ponty. *Unisinos Filosofia*, 13(3), 2012, 367-380.

MOYA, G. L. La continuidad arte-vida. Una aproximación a la noción deweyana de ritmo. *Contrastes. Revista de Filosofía: Suplemento 17*, 2012.

MUNIZ, Z. Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna. *Revista "O Teatro Transcende"* do Departamento de Artes, v.16, 2, 2011, p.63-80.

NAVAS, J. L. *Donald Winnicott: vocabulário essencial*. Mira editoras, Zaragoza: Espana, 2011.

NEVES, S. A questão do humano: entre o humanismo e o pós-humanismo. *Griot: Revista de Filosofia*, 12(2), 2015.

PÊGO, J. A.; MAIA, S. M. (2007). A importância do ambiente no desenvolvimento do recém-nascido pré-termo. *Distúrb Comum*, 19(1), 2007.

PEIXOTO JUNIOR, C. A. Sobre a importância do corpo para a continuidade do ser. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*. Fortaleza, v. VIII, 2008.

_____. Permanecendo no próprio ser: a potência de corpos e afetos em Espinosa. *Fractal Revista do Departamento de Psicologia da UFF*, Niterói, v. 21, 2009.

PINTOS-PEÑARANDA, M. Merleau-Ponty: fenomenología e historia In: DÍAZ ÁLVAREZ, J. M; LÓPEZ SÁENZ, M. C. *Fenomenología e historia*. Madrid: UNED Ediciones, 87-102, 2003.

_____. ¡Espacializamos! Fenomenología del espacio vivido frente al “objetivismo” naturalista. *Revista Alfa*, (Jaén), nº15, 2004, 31-39.

_____. Fenomenología del cuerpo como expresión e interpretación? In: ARREGUI, J. V; GONZÁLEZ, J. A. G. (Org.). Significados corporales. Málaga: *Contrastes*, 2006, p. 127-145.

_____. Gurwitsch, Goldstein, Merleau-Ponty. Análisis de una estrecha relación. *Contrastes*. Revista Internacional de Filosofía, vol. XII, 2007, p. 189-215. Universidad de Málaga, España.

_____. Emociones. Empatía. Tolerancia. Análisis fenomenológico de la integración cuerpo-mente, naturaleza-cultura. *Alfa*. Revista de la Asociación Andaluza de Filosofía, v. XI, 22/23, 2008, p. 115-132.

_____. Fenomenología de la corporeidad emotiva como condición de la alteridad. *Investigaciones fenomenológicas*, volumen extra, 2010, p. 142-168.

POPPE, M. A. Poética do peso I Poética da gravidade I Poética do chão. UNIRIO/UFRJ. Disponível em: <http://www.artes.uff.br/uso-improprio/trabalhos-completos/maria-poppe.pdf> Acesso em: 25. Abr. 2018.

QUILICI, C. S. Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos. *Sala Preta ppgac*, v.2, 2002, p.96-102.

RIBEIRO, R. T.; LARANJEIRA, L. C.; ALBUQUERQUE, L. V.; GOUVÊA, B. R. S.; CHILINQUE, T, L. A dança como política do encontro com pessoas e lugares. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 29, 2, 2017 p.143-151.

RODRÍGUEZ, R. M. Uniendo Arte y Ciencia a través de la danza movimiento terapia. *Danzararte*. Revista del conservatorio superior de danza de Málaga, v. V, 7, 2011 p. 4-11.

ROLNIK, S. Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea. In: In.: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. (Org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro; Fortaleza: Relume Dumará; Secretaria da Cultura e Desporto, 2002, p. 269-279.

_____. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999, p.1-37. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf> Acesso em: 25 Fev. 2018.

SANTOS, N. de T. dos S; & ZORNIG, S, Abu-J. (2014). Primeiros tempos da maternidade: indiferenciação ou intersubjetividade na relação primitiva com o bebê? *Estilos da Clínica*, 19 (1), 2014, p. 78-90.

SALLES, N. Antonin Artaud: O corpo sem órgãos. *O Percevejo Online*. PPGAC/UNIRIO, v. 2, 1, 2010, p.1-10.

SILVA, C. A. F. O Transcendental Encarnado: Merleau-Ponty e a Nouvelle Ontologie. *Kriterion*. Belo Horizonte, nº 123, Jun, 2011, p.159-176.

SILVA, J. S. Movimentos do corpo em dança: do corpo-sem-órgãos ao corporar. *Revista "O Teatro Transcende" do Departamento de Artes*, vol.17, 1, 2012, p.19-38.

STRAUS. E. *Psicologia Fenomenologica*. Buenos Aires: Paidós, 1971. (Original publicado em 1966).

SUQUET, A. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: Corbin, A. C.; Vigarello, G. (Orgs.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 4. Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2011, 509-540.

TONELLA, G. Memória corporal e identificações primárias. In: ENCONTRO PARANAENSE, Congresso Brasileiro de Psicoterapias Corporais, XIV, IX, 2009. Anais. Curitiba: Centro Reichiano, 2009.

UMBELINO, L. Sobre o hábito de dançar. Notas para uma estética pré-humana do movimento. Em: *As artes do colégio*. Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2016 45-55.

URSINI, G. B. M. Escritas: a representação da dança contemporânea em textos literários. Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança. Natal: ANDA, 2017, p.903-919.

VARELA, F. J.; THOMPSON, E & ROSCH, E. Enacción: la cognición corporizada. En: *De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona, España, Gedisa, 1992, p.174-270.

VERISSIMO, D. A dimensão pulsional do sensível: elaborações acerca da percepção em Renaud Barbaras. *Psicologia USP*, 24(3), 2013, p. 489-507.

_____. Percepção e Impercepção: a Experiência Sensível na Tradição Fenomenológica. *Psicologia em Pesquisa*, 8(2), 2014, p. 211-220.

_____. Sínteses sem fim: a percepção de objetos segundo Husserl. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 67 (3), 2015, 139-152.

_____. Modos de ausência e de presença do corpo a partir do *telos* sensório-motor corpóreo. *Psicologia USP*, v. 28, 3, p.378-388, 2017.

WARREN, C. P.; YOUNGERMAN, S.; YUNG, S. Breve historia de la danza moderna estadounidense. DanceMotion USA, un programa del Departamento de Estado de EE. UU; producido por BAM, 2013, p.1-8.

WINNICOTT, D. W. *A família e o desenvolvimento individual*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Original publicado em 1958).

_____. *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Original publicado em 1967).

_____. Preocupação materna primária. In: *Da Pediatria a Psicanálise*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. (Original publicado em 1956).

_____. Localização da Psique no Corpo. In: WINNICOTT, D. *Natureza Humana*. Rio de Janeiro: Imago. 1990.

ANEXOS- Vídeos utilizados

FUX, M. MARIA FUX Grandes de nuestra Cultura Canal Encuentro- Youtube, 2013. “Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v= TNjb0qT_sc&t=186s](https://www.youtube.com/watch?v=TNjb0qT_sc&t=186s)> Acesso em 25 fev.18

GREGOLET, I. Danzar con Maria estreno Argentina- Youtube, 2016. “Disponível em” <https://www.youtube.com/watch?v=Zvpn1XozyQY> Acesso em 15 jan18.

MANTERO, V. Panorama 2015 | O que podemos dizer do Pierre :: Vera Mantero- Youtube, 2015. “Disponível em” <https://www.youtube.com/watch?v=FwDBX9bo8HM>>. Acesso em 10.abr18.

TÚBERO, A. Workshop em Dançaterapia -Espaço Vívere – Youtube, 27 de Agosto de 2016. “Disponível em” < <https://www.youtube.com/watch?v=WEqOAhOiwvg>> Acesso em 30 abr.18.