



Movimento

ISSN: 0104-754X

stigger@adufrgs.ufrgs.br

Escola de Educação Física

Brasil

Saraiva, Maria do Carmo

O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação

Movimento, vol. 11, núm. 3, septiembre-diciembre, 2005, pp. 219-242

Escola de Educação Física

Rio Grande do Sul, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115315216012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação

Maria do Carmo Saraiva*

Resumo: Neste trabalho procura-se apresentar e refletir o significado da dança a partir das teorias desenvolvidas por Susanne Langer, Maxine Sheets-Johnstone e Ursula Fritsch, que aportam, especialmente, nas perspectivas fenomenológicas. Partindo-se da compreensão da arte e da dança como expressão simbólica e centrando-se na compreensão da dança como objeto de vivência e representação, encontramos o seu sentido como símbolo de uma totalidade indivisível que aparece perante nós e de uma outra forma de se apresentar no mundo.

Palavras-chave: fenomenologia, dança, experiência vivida, simbolização.

Introdução

Este estudo¹ se propôs a entender a dança, tanto como arte, na qual radica a fruição estética, quanto como experiência estética, na qual radica o desenvolvimento da sensibilidade humana, que é tarefa da educação.

Entendemos que a experiência estética se realiza *na* e *para* a arte, como campo de superação do dualismo corpo/mente, sensibilidade/razão, na nossa racionalidade instrumental, ela busca, justamente, o desenvolvimento de outras formas de conhecimento, que se instituem, na sensibilidade e na imaginação. A experiência estética assenta no conhecimento sobre a memória emotiva e os sentimentos; faz-se reflexão analítica e pensamento discursivo mobilizados para o conhecimento do sentido (LINHARES, 1995).

Nosso foco de interesse inicial é tentar esclarecer o sentido próprio da dança, se ela é uma outra forma de estar corporalmente no mundo, diferenciada das demais ações e atitudes do nosso cotidiano, podendo incorporar sentidos, pela intencionalidade e “performá-la”, via representação simbólica que é arte e expressão.

1 Este estudo foi realizado como parte da tese de doutorado intitulada “Dança e gênero na escola: formas de ser e viver mediadas pela Educação Estética”, realizada com incentivo do CNPq.

Para tanto, buscamos as teorias de Susanne Langer, Maxine Sheets-Johnstone e Ursula Fritsch, que lançam um olhar fenomenológico para a dança, priorizando o seu sentido como linguagem simbólica, que radica na experiência do mundo vivido, como totalidade vivida do ser, e se configura uma forma específica de ser e estar no mundo.

Arte como expressão simbólica

A teoria do Simbolismo elaborada por Langer (1992) em “Filosofia em Nova Chave” é uma crítica a racionalidade, à medida que nos aponta limites do pensamento discursivo e da linguagem racional, e abre as portas para a compreensão intuitiva e o conhecimento sensorial. A perspectiva da arte como símbolo reconhece-lhe a autonomia que Adorno (1970) reivindica, por romper a identidade da consciência com o real, sem com isso desvincular-se de seu tempo e espaço e de suas determinantes culturais.

Langer (1992) faz a diferenciação entre símbolos *discursivos* e *apresentativos*, importante para o entendimento da arte e, assim, da dança, como símbolo apresentativo, cuja significação para o ser humano não pode ser expressa em palavras. Ao esclarecer, por exemplo, a ordem em que se insere a fala como simbolização de idéias, a autora coloca-nos a impossibilidade de se inferir essa mesma ordem aos símbolos artísticos. A forma de todas as falas é tal, que nós precisamos colocar nossas idéias umas atrás das outras, independentemente da forma como os fatos ou objetos concretos se apresentem e os seus significados são percebidos nessa seqüência em que são enunciados. Todavia, “... cada idéia que não se adequa a essa projeção, não pode ser falada, não é participada com a ajuda de palavras” (p.88). Sendo assim, então, o significado de outros elementos simbólicos, como a dança, “... serão entendidos apenas através do significado do todo, através de suas relações no interior de uma só estrutura. Eles se fundem como símbolo porque pertencem a uma apresentação simultânea e integral. Essa forma semântica, nós chamaremos de “simbolismo apresentativo...” (p.103).

É nesse tipo de simbolismo que se inscreve a capacidade humana para a formação de símbolos apresentativos, o que quer dizer, a capacidade de se fazer presente em imagens, sons, movimentos, ritmos, figuras; a capacidade de *expressar* algo que não seja abarcado por uma conceituação, e que a nossa linguagem

não seja capaz de formular. Por exemplo, se enunciarmos verbalmente determinados estados de espíritos ou determinadas sensações, estamos a *dizer* que os entendemos, ou que sabemos porque se está triste ou feliz, mas isso não é o mesmo que tê-los em percepção e sobretudo, expressá-los.

Langer (1971), apresenta fundamentos para entendermos como o mundo material é todo e sempre a *origem* da arte, sem, no entanto, nos permitirmos “o erro de confundirmos a origem de uma coisa, com sua significação” (p.245). Os materiais físicos são instrumentos de que a imaginação artística lança mão para compor o trabalho de arte, o qual tem significado em si mesmo e não naquilo que o inspirou. O mundo, todas as coisas e seres vivos são expressivos por si só, portanto a gênese artística do ser humano trabalha com outro tipo de expressão. A *forma significativa* é aquela que corresponde à arte e não à significação prática do objeto, ou qualquer que seja a forma natural. Ao criar símbolos na atividade artística o ser já lhes atribui um sentido próprio e eles não representam mais o que os inspirou.

Nisso, o que serve para a concepção artística não é a própria concepção de uma coisa, mas esta sim, pode possuir um significado emocional para o artista e “...prender-lhe a atenção e induzi-lo a ver sua forma com olhos ativos, discernidores e manter a referida forma presente na sua excitada imaginação, até que seus alcances mais altos de significação se lhe tornem evidentes; então ele terá e pintará, uma concepção profunda e original daquele” (*ibid.*, p.248).

Esse trecho nos descreve o processo de simbolização que compõe a própria arte que, percebida como significante, é compreendida pelo que ela é. A significação artística é, então, o que os artistas “expressam através de sua representação de objetos ou eventos” (*ibid.*, p.253). Langer afirma, sob “forte suspeita”, que “... o significado da expressão artística é em largos termos, em todas as artes [...] – a lei inefável, porém não inexprimível, da experiência vital, o padrão do ser afetivo e senciente. Eis o ‘conteúdo’ do que percebemos como ‘forma bela’ e este elemento formal é a ‘idéia’ do artista transmitida por toda a grande obra” (*ibid.*, p 253-254).

A concepção de arte como “reino da experiência senciente e emocional” é uma questão discutível para Langer, mas ela admite que todas as artes se encontram “dentro do campo verbalmente inacessível da experiência vital e do pensamento qualitativo” (*ibid.*, p.255) e dessa forma, a emoção estética, muitas vezes tomada como

fonte de trabalho artístico é, na verdade o efeito daquele, pois o artista, embevecido por sua *idéia*, vive a *emoção estética*, e, dessa forma, a emoção *sentida* na produção ou contemplação da obra, confunde-se com o conteúdo, ele próprio emotivo.

Assim, Langer chega a uma compreensão assaz importante para a elucidação de muitos (aparentes) equívocos encontrados na concepção de dança como arte e, para a dança os processos formativos em dança:

... acredito que a “emoção estética” e o conteúdo emocional de uma obra de arte são duas coisas muito diversas; a “emoção estética” brota de um triunfo intelectual, da superação de barreiras do pensamento adstrito a palavras, e da conquista da intuição de realidades literalmente “inefáveis”; mas o conteúdo emotivo da obra pretende a ser algo muito mais profundo do que qualquer experiência intelectual, mais essencial, pré-racional e vital, algo que pertence aos ritmos de vida, que partilhamos com todas as criaturas que crescem, que passam fome, que se movem e que temem: as próprias realidades últimas, os fatos centrais de nossa breve e senciante existência. (*ibid.* p.256)

Importante na teoria de Langer, então, é a distinção entre a “emoção estética” e o “conteúdo emocional” de uma obra de arte, cuja descrição, também se assemelha à *idéia* de arte de Adorno na *Teoria Estética* (1970): o “prazer estético” é a reação à descoberta da “verdade artística”, que resulta do momento projetivo no processo de produção dos artistas, momento que trabalha com a *hermenêutica dos materiais* e com os *impulsos críticos*, para compor a *idéia de verdade* da obra, e torná-la símbolo.

Assim, os símbolos artísticos são intraduzíveis: “seu sentido está jungido à forma particular que este assumiu. É sempre implícito e nenhuma interpretação pode explicá-lo” (LANGER, 1971, p.257).

É nisso que a obra de arte é sempre verdadeira, e não contempla contradições. “Ela dá forma a algo que simplesmente está ali...” e entender sua *idéia* é sempre uma nova experiência, na qual sua significação, expressividade e articulação, serão julgadas “...segundo nossa experiência de suas revelações” (*ibid.*, p.259). Isso quer dizer que o nível de nossas experiências em arte determina nossas possibilidades de apreciá-la e avaliá-la: a base do julgamento é sempre flexível, já que “a significação é sempre *para* uma mente, bem como *de* uma forma” (*ibid.*, p.260).

A atribuição de significado na vivência simbólica e existencial em que se configura a dança deve ser especulada, então, com vistas a distinguir-se a importância disso no processo formativo e educativo da dança.

Dança: ilusão e abstração

Copeland e Cohen (1983) dizem que a teoria de Langer é a matriz da teoria da arte como forma, sendo em parte uma versão da teoria da arte como expressão; acreditam ainda, que, ao colocar o significado *implícito* na obra de arte, Langer difere das teorias que adotam a noção de *intencionalidade* na atitude estética, mas é justamente o contrário disso que procuraremos entender, aportando numa revisão da teoria.

Ao tratar da dança em “Sentimento e Forma”, Langer (1980)² explica a dificuldade corrente de se analisar a natureza dos efeitos artísticos da dança:

Nenhuma arte é vítima de maior numero de mal-entendidos, juízos sentimentais e interpretações mística do que a arte da dança. Sua literatura crítica ou, pior ainda, sua literatura acrítica, pseudo-etnológica e pseudo-estética, constitui uma leitura enfadonha. Contudo, essa própria confusão no tocante ao que é a dança – o que ela expressa, o que ela cria e como ela está relacionada com as outras artes, com o artista e o mundo real – tem uma significação filosófica própria. Origina-se de duas fontes fundamentais: a ilusão primária e a abstração básica pela qual a ilusão é criada e moldada (p.177).

Segundo a autora, os equívocos mais correntes na interpretação do que é a dança, decorrem de alguns pressupostos: primeiro, de que a dança é uma arte musical, porque o dançarino dançaria o que sente como conteúdo emocional da música; segundo, que a dança é uma das artes plásticas, que compõem movimentos para coisas inanimadas e segundo a autora, inspirada no bale clássico e por isso mais aceita no passado do que em nossos dias; terceiro, que o meio de interpretação da dança é o que tem sido considerado o elemento básico da dança: a pantomima.

De fato, nem o ritmo musical, nem o movimento físico bastam para gerar uma dança, se a perspectiva for a dança teatral; esses podem, segundo o que ela já expôs em sua teoria do simbolismo, ser “motivos de dança”. Também, a pantomima, com seus movimentos, imagens plásticas e formas musicais não é dança!

O movimento rítmico, por sua vez, faz parte do processo real da dança, não é uma ilusão e a dança, é uma ilusão primária, que precisa ser caracterizada como “... algo criado, e criado ao primeiro toque – neste caso, com o primeiro movimento, executado ou mes-

2 A obra original *Feeling and Form* é de 1953.

mo sugerido. O movimento em si, enquanto realidade física e, portanto, “material” na arte, deve sofrer transformação (*ibid.*, p.182).

A transformação do movimento em gesto é uma simbolização, que se caracteriza na abstração básica que organiza e efetua a ilusão da dança é efetuada e organizada” (*idem*, p.183). O gesto é movimento vital na dança; cinético para quem o sente e visual para quem o vê – “...é sempre, ao mesmo tempo, subjetivo e objetivo, pessoal e público, desejado (ou evocado) e percebido” (*ibid.*, p.183). O gesto é sempre expressivo, seja na linguagem discursiva, seja na apresentativa, mas no nosso comportamento real ele não é arte. Ele só será arte quando *imaginado*, quando tornado uma “concepção profunda e original” do *real* com *significado* para o artista. Os gestos em dança, sobretudo, são sempre virtual e símbolo de volição, porque a *força vital dos gestos* em dança é ilusória e, essa força, criada.

Da mesma forma, o sentimento expressivo numa obra de arte “é algo que o artista concebeu enquanto criava a forma simbólica para apresentá-lo” (*ibid.*, p.185) e não um sentimento real; a obra não é a imagem de um sintoma real, mas uma imagem de algo criado, imaginado, concebido. Segundo isso, reivindicar a dança como pura auto-expressão é, pelo menos, reducionismo, já que como arte ela é forma imaginada.

Langer salienta as inúmeras vezes em que a dança tem sido reduzida a “descarga livre ou de energia excessiva ou de excitação emocional”, inclusive pelos melhores teóricos, coreógrafos e bailarinos. No entanto, refletindo sobre a atuação em autênticas obras de arte em dança, ela aponta para que os bailarinos não podem se encontrar *realmente* naquele estado emocional que está sendo desempenhado na coreografia, pois isso poria em risco sua performance e cita, por exemplo, que ninguém se proporia “.. a levar Mary Wigman ao estado de ânimo adequado às suas trágicas *Danças Noturnas*, dando-lhe uma notícia terrível alguns minutos antes de ela entrar no palco” (*ibid.*, p.185-186). Então, que “é o sentimento imaginado que governa a dança, não condições emocionais reais [...] O gesto da dança não é um gesto real, mas virtual. O movimento corporal é, por certo, bem real; mas o que o torna gesto emotivo [...] é ilusório, de maneira que o movimento é “gesto” apenas dentro da dança. Ele é movimento real, mas auto-expressão virtual” (*ibid.*, p.186).

Compreende-se com isto as contradições aparentes das interpretações da dança, pois o comportamento (ideal) do bailarino é ao mesmo tempo espontâneo e planejado.

Nessa perspectiva, a *forma* não pode ser o ponto de partida do movimento/gesto em dança, mas ao mesmo tempo, sendo ela expressão em movimento, é o primeiro sintoma de que uma dança está a acontecer. Nisso, a teoria de Langer parece aportar numa antinomia, mas a sua sugestão de que “os primeiros ingredientes da arte são geralmente formas acidentais encontradas no meio ambiente cultural, que exercem atração sobre a imaginação como elementos artísticos usáveis” (*ibid.*, p.187), esclarece a dialética do movimento forma-expressão no se constituir da dança.

Langer nos dá a pista da intencionalidade do movimento, que Copeland e Cohen (1983) dizem não existir na teoria dela e, com isso, casa suas idéias com as de Buytendjik,³ que na diferenciação entre movimento de *ação* e movimento de *expressão*, afirma serem todos esses movimentos intencionais, mas, os gestos simbólicos da dança diferenciam-se dos outros gestos simbólicos voltados às atividades práticas, porque aqueles tem como fins a expressão, enquanto estes, tem como fim determinada ação (utilidade). A “mente voltada para símbolos” apodera-se das formas gestuais, mesmo utilitárias, transformando-as em expressão.

Langer (1980) explicitou essa intencionalidade em várias passagens de sua teoria, como afirma, no exemplo:

Apenas quando o movimento que era um gesto genuíno no esquilo é imaginado, de maneira que possa ser executado isoladamente da mentalidade e situação momentânea do esquilo, é que se torna um elemento artístico, um possível gesto de dança. Então ele se torna uma forma simbólica livre, que pode ser usada para transmitir idéias de emoção, consciência e pressentimento, ou pode ser combinado ou incorporado a outros gestos virtuais, a fim de expressar outras tensões físicas e mentais (p.183).

E pode-se imaginar, *transmitir idéias e fazer combinações*, sem uma atitude intencional? Pode-se, ainda, tornar um gesto *logicamente expressivo*, no símbolo de um conceito, sem a participação de uma ação intencionada? A autora avança com essa intencionalidade ao explicitar os aspectos reais e virtuais do gesto, que “estão misturados de uma maneira complexa”, na dança, já que os movimentos são reais porque brotam de uma intenção, mas sua expressão é virtual, porque parecem brotar do sentimento “são usados para criar uma semelhança de autoexpressão” (*ibid.*, p.189).

3 Buytendjik (*apud* Fritsch, 1988:57) afirma: “no primeiro caso, existe uma relação entre o fenômeno concreto do movimento e um ponto ao qual ele é dirigido, onde ele acaba, quer dizer, sua determinação, seu objetivo, é atingido. No segundo caso, o movimento é uma imagem, quer dizer, a aparição de um sentido em uma representação”.

Assim, esclarecendo a confusão entre auto-expressão e expressão criada, entre *sentimento demonstrado* e *sentimento representado*, Langer chega à caracterização da obra de arte e da dança como ilusão artística; como uma

...esfera de 'poderes', em que seres puramente imaginários dos quais emana a força vital enforma a todo um mundo de formas dinâmicas através de suas ações psicofísicas, como que magnéticas, eleva o conceito de dança acima de todos seus emaranhados teóricos com a música, pintura, comédia e carnaval ou teatro sério, e nos permite perguntar o que faz parte da dança e o que não faz (*ibid.*, p.192-193).

Na dança, os gestos existem de forma controlada, ritmada, são concebidos formalmente; quanto à vivência real, o que acontece por trás do gesto (símbolo), é algo pessoal, só pertence ao artista. À obra pertence o que aparece na ilusão artística. A dança emerge de "tensões espaciais" e de "tensões corpóreas" e mesmo de "tensões de dança", aquelas menos específicas criadas pela música, luzes, cenário e tudo mais que compõem a apresentação dela.

Assim, "reconhecer a ilusão primária da dança e a abstração básica – gesto espontâneo virtual – que a cria, preenche e organiza – é nova luz que esse reconhecimento lança sobre o status, os usos e a história da dança" (*ibid.*, p.196).

Se a "representação" que é uma dança, que "surge com o primeiro momento executado, ou mesmo sugerido" (*ibid.*, p.182) é uma ilusão primária, uma ilusão de força, criada pelo ser em movimento, podemos ampliar a compreensão da dança como presença fenomenal que se manifesta corporalmente, no movimento vivido, significando uma unidade entre o ser que se move e a dança; ela coloca o corpo como mediador entre o ser e o mundo. Buscamos esses elementos na perspectiva fenomenológica desenvolvida por Sheets-Johnstone (1979).

Dança: totalidade vivida

Sheets-Johnstone (1979) parte das questões alusivas à nossa experiência da dança e à natureza da dança como arte performática, que enfatizam mais o engajamento pessoal na experiência imediata. Para tanto, realça o momento *intencional*, livre de reflexões, mas imerso na "emergente forma que aparece à nós, completamente envolvidos em sua revelação" (p. 4).

Isso quer dizer que o nosso conhecimento sobre a dança, anterior ou posterior ao momento vivido, é "extrínseco" à experiência vivida e apenas pode afetar nossas expectativas estéticas e os julga-

mentos dessa experiência, ou influenciar a maneira como nos aproximamos da – e avaliamos a – dança. Mas, o senso sobre a dança só é imediata e diretamente apreendido na experiência. Se as reflexões sobre a dança, quando não a vivenciamos, não permitem abarcar com seu significado real – sentir o vivido – as reflexões subsequentes podem ajudar a compreender a próxima experiência da mesma dança e ser úteis para que os novos encontros com a dança sejam significativos.

A dança é um fenômeno que toma forma (aparece) na *consciência implícita* de si mesmo – de quem dança –; na *experiência vivida*, singular e vital; no fluir vivo e dinâmico que se apresenta num *todo único e contínuo*. Assim, a natureza do fenômeno criado em dança é estabelecida pelo corpo em movimento, que dá vida à uma forma dinâmica e *única*, o que faz com que essa natureza e suas estruturas inerentes sejam, em *cada* experiência, criadas e recriadas novamente. Nisso, dançarino e forma são um todo: ele não se move *através de* movimentos, não é agente da forma, mas seu *centro motor*.

Evidenciando descritivamente como tempo e espaço se fundam na consciência corpórea – existe uma temporalidade e uma espacialidade originais do corpo – que é a consciência pré-reflexiva intrínseca ou experiência vivida do corpo, a perspectiva fenomenológica aponta a experiência da totalidade do ser na vivência da dança.

Não é na forma, nos seus fundamentos técnico metodológicos, nos conhecimentos inerentes às estruturas do movimento – como meios de expressão da forma –, que reside o conhecimento de sua essência como momento vivido e, sim, na totalidade indivisível da forma criada, que configura o momento dançante. Isso não significa, também, que as formas criadas não podem ser analisadas, mas sim que a totalidade não pode ser reduzida a uma série de elementos, partes ou unidades e que a totalidade do fenômeno a ser observado, corresponde à unidade da consciência corpórea. Dessa forma, a dança é uma totalidade cujas estruturas são intrínsecas à ela, mas à parte não dão significado à *experiência vivida*.

Fundamentalmente, o ser não é uma estrutura objetiva a ser conhecida, mas um ser único existencial, uma unidade de corpo-consciência, que conhece a si mesmo. Conseqüentemente, qualquer concepção das relações do homem com o mundo precisa ser baseada sobre o conhecimento dessa consciência corpórea no contexto vivido com o mundo (*ibid.*, p.11-12).

Segundo o olhar fenomenológico, que realça o efeito da experiência, o conhecimento começa com a intuição direta do fenôme-

no, um momento pré-reflexivo, uma atitude que configura uma relação essencial entre a consciência e o mundo. Nesse caso, através da descrição da experiência vivida, o encontro imediato com a dança, pode-se elucidar, também, as estruturas aparentes e inerentes ao fenômeno, à experiência total, como a espacialidade e temporalidade, que são “*formas existindo dentro da forma total de vida*” (*ibid.*, p.12)

A descrição dessas estruturas, assume importância no fenômeno da dança, por ser este um fenômeno cinético, como a experiência do movimento, mas, ao mesmo tempo, a autora procura mostrar como apenas a descrição de que dança é uma força em tempo e espaço não pode ser descritivo da experiência vivida, porque, se espaço, tempo e força são aparentes na dança, eles não são objetivamente aparentes, porque eles, assim como a própria dança, só estão presentes na *criação da dança*: uma totalidade indivisível que aparece perante nós. Esse fenômeno “... é alguma coisa que talvez possa somente ser descrito empiricamente como uma forçatempoespço; uma indivisível totalidade aparece a nossa frente. Espaço, tempo e força são certamente aparente em dança, mas eles não são e não podem ser objetivamente aparentes” (*ibid.*, p.14).

É na totalidade “semovente” que podemos encontrar algumas respostas para o significado da dança e Sheets-Johnstone procurou luz sobre a totalidade nas elaborações conceituais fenomenológicas sobre espacialidade e temporalidade de Merleau-Ponty (1999), como estruturas inerentes da consciência corpórea, bem como na natureza fenomenológica do tempo elucidada por Sartre. Espaço e tempo têm origem na informação pré-reflexiva fundante do homem e não nas noções abstratas de tempo “real” e espaço “real”. Isto quer dizer que a *experiência vivida e imediata* de tempo e espaço é epistemologicamente anterior as nossas noções de tempo e espaço objetivos, porque qualquer experiência vivida do corpo incorpora uma consciência pré-reflexiva tanto da sua espacialidade quanto da sua temporalidade através do esquema corporal. E isso não se dá por uma percepção cinética factual (das partes) mas pela consciência de si como totalidade presente, que fornece conhecimento e sensação dos movimentos e gestos corporais, que transforma a vivência de espaço e tempo em “...experiência vivida de gestos significativos” (Sheets-Johnstone, 1979, p.24).

A consciência pré-reflexiva do corpo é a base da consciência para formar pontos de vista no mundo; esta é possível somente porque o *corpo* estabelece um ponto de vista. Exemplificando com a descrição da espacialidade, Sheets-johnstone diz que a consciência

da distância entre nós e as coisas não é repentina, mas sim um sentido intuído da nossa presença espacial; o corpo estende sua espacialidade apreendendo nela os objetos e constituindo através de sua consciência implícita dessa espacialidade a espacialidade do seu meio. Nessa espacialidade *estática* do corpo consciente, no entanto, sua presença é a presença de um corpo dinâmico e não estático: “meu aqui” em relação a um outro objeto é um êxtase espacial – que nos dá uma noção de “ficar”, não no lugar, mas “dentro” do movimento – onde apreendo a mim mesmo como presença espacialmente relacionada a qualquer ponto no espaço. Assim, “um êxtase, tanto espacial, como temporal, é uma estrutura fundacional inerente do corpo consciente, e o êxtase espacial como o temporal, se dissolve somente se o corpo consciente apreende a si mesmo reflexivamente com um objecto” (*ibid.*, p.25).

Dessa forma, espacialidade e temporalidade dos momentos são estruturas inseparáveis, que não permitem que aconteça, ao mesmo tempo, uma consciência pré-reflexiva da totalidade temporal e uma consciência reflexiva de uma espacialidade descrita. Isso significa que o espaço objetivo se constitui sobre o reconhecimento (reflectido) do corpo como um objecto e, assim, quando somos conscientes das dimensões do nosso corpo como um objecto, somos conscientes das dimensões de outros objetos no mundo; mas o espaço objetivo, como contendor de todas as coisas - inclusive do corpo consciente –, só se constitui “sobre a base da espacialidade original: a consciência pré-reflexiva fundante do ser de sua própria presença espacial não objetiva” (*ibid.*, p.27). Tal como acontece com a temporalidade.

Essa consciência pré-reflexiva do espaço e do tempo é intrínseca à experiência vivida do dançarino na dança. As estruturas da espacialidade e da temporalidade do corpo são inerentes à consciência corporal, tanto se o fenômeno cinético é o movimento de nosso próprio corpo, quanto se ele é o movimento de alguma coisa que aparece à nossa frente, a dança, por exemplo. Nesse sentido, a dança é uma forma se-movente que não se comporta dentro do tempo objetivo e do espaço objetivo, mas o espaço e tempo subsistem dentro dela. Assim, espaço e tempo são significativos na experiência vivida do fenômeno cinético, mas sua importância está em ser uma experiência vivida humana vital que torna a presença da dança uma experiência vivida para quem dança e para o espectador.

Sheets-Johnstone recoloca a questão tão mencionada por outros autores sobre as compreensões correntes sobre a dança. A tendência, quando a questão é respondida sob fundamentos esté-

ticos, são respostas do ponto de vista do dançarino (expressão dos sentimentos ou ideias), da audiência (evocação de sentimentos ou ideias), ou do equilíbrio de ambos os lados (a comunicação), que a autora considera não descreverem o que a dança é em si mesmo, ou como ela funciona, se é veículo de expressão, evocação ou comunicação. Reivindica a necessidade de uma visão sintética da dança como arte formativa (dançarino) e performativa (audiência), o que é possível através da aproximação fenomenológica da dança.

Mais ainda, se a questão for a adequação da dança aos currículos educacionais, a autora afirma que o seu valor educacional pode ser bem diferente do valor educacional do movimento; a fenomenologia pode explicar a relação do movimento com a dança e prover uma distinção entre dança na educação – para a qual os fins da educação seriam a própria dança – e educação do movimento, para a qual a dança seria um meio.

Nesse sentido, Sheets-Johnstone amplia a análise do fenômeno sobre a base de sua aparência – espaço e tempo como estruturas do movimento –, retomando a conceituação de Langer sobre a dança como símbolo do que é dado (presente) e dado isolado na experiência imediata de um trabalho de arte: uma ilusão de força, concretizada no corpo em movimento.

Esse corpo, ao mesmo tempo realidade física e ilusão primária, tem sua espacialização unificada e sua temporalidade contínua, de tal forma que essa estrutura global não permite a separação de unidade constituintes como elementos autônomos. Ao contrário, é virtude do *corpo humano*, que é bem mais do que uma estrutura física; o corpo sente e intenciona ações corporais e estas se tornam vitais para explicar as relações entre a consciência e o corpo em movimento na dança. “Uma vez que um único ser humano é a fundação para a existência de ambos, consciência e corpo, a descrição da relação deve necessariamente proceder de uma base ontológica, ou seja, com a natureza da realidade do movimento como é experimentado por qualquer ser humano” (*ibid.*, p.35).

Sendo a consciência, sempre, consciência de alguma coisa, fica claro que quem dança implicitamente sabe que se vê dançando ao mesmo tempo em que está totalmente envolvida na experiência em ser dançante: a consciência existe seu corpo em movimento na dança, na forma pré-reflexiva, movendo-se em direção a uma completude, projetando-se em direção a um futuro espaço-temporal, como uma forma em se fazendo, que funda a aparência da ilusão. Portanto, quem dança torna-se a fonte de ilusão, “... um símbolo dentro do fenômeno total da dança” (*ibid.*, p.36).

Explicar esse símbolo coloca o paradoxo de que a dança, mesmo sendo mais do que movimento corporal, não é nada mais do que movimento corporal. E isso implica uma compreensão do papel do corpo humano como símbolo dentro do fenômeno total da ilusão.

Para Sheets-Johnstone, se o corpo transforma sua realidade física, tornando-se um símbolo (conforme Langer) supra-humano, cuja aparência é o centro de força, nem o movimento, nem a força que ele projeta, nem o próprio corpo, podem ser analisados em partes na dança, ou visto como seqüências espaciais ou temporais, pois a ilusão é sustentada pela unidade de uma aparência (ilusória) que não tem dimensões objetivas e mensuráveis.

A virtualidade do corpo, essa possibilidade de ser, no “como aparecendo”, uma ilusão, todavia, se efectiva numa congruência lógica entre o dançarino e a coisa simbolizada, cujo ponto central é a *estrutura estática do corpo consciente*. Nesse caso, parte também da pré-reflexividade da estrutura estática a origem do significado. Todavia, o efeito dessa estrutura estática só é apreendido nessa congruência, que refere-se à pre-reflexividade de ambos, dançarino e/ou audiência face à pura aparência e não tem outras explicações. Aí se espelha, simplesmente, a subjetividade individual, construída nas relações do ser com o seu mundo.

Nisso, compreende-se, também, que a força virtual “é a essência de todas as danças, mas é unicamente qualificada pela sua verdadeira espacialização e temporalização em cada dança em particular. Se não fosse assim [...] não haveria nada único em nenhuma delas” (*ibid.*, p.41).

Sendo assim, a diferença e originalidade de cada dança, está na forma individualizada como a força virtual é temporalizada e espacializada; na forma única que cada vivência de temporalização e espacialização da força conforma e, portanto, descobrir a unidade espacial e a continuidade temporal de cada dança, só é possível na sua presença fenomenal imediata, pois seus elementos não existem separados um do outro, tornando passado-presente-futuro uma síntese inviolável no fenômeno; o tempo e o espaço da dança só podem ser explicados na sua organização interna, dentro da própria dança, na unidade e totalidade de um momento único de ser.

A totalidade vivida da dança conforma uma outra forma de ser, como veremos a partir das análises elaboradas por Fritsch (1988).

Dança: uma outra forma de ser e estar no mundo

A dança se constitui, *na experiência*, uma certa forma de ser-estar-no-mundo e, sobretudo, outro momento e outra forma de ser-estar-no-mundo, diferenciada da experiência cotidiana. É o que encontrou Fritsch (1988) em sua investigação com bailarinas, com estudantes de Educação Física e professores. Em função disso, Fritsch buscou esclarecer o que significa e onde se encontra esse *outro momento*, essa *outra forma de estar corporalmente no mundo* da dança. E de que forma pode se tornar importante para análise e ensino da dança.

Tanto para se compreender a dança (arte), quanto para uma orientação pedagógica do ensino da dança nas escola (processo artístico), é necessário esclarecer o sentido próprio da dança também a partir de uma análise das relações que as pessoas têm com ela; a relação de cada pessoa com a dança é algo diferenciada conforme sua vivência subjectiva e a realidade social. Ambas se refletem na atribuição de significados que a pessoa faz, de forma que ela tem sempre uma compreensão biográfica da dança, formulando o significado que a dança tem para si. Sendo assim, Fritsch elabora uma compreensão sobre “biografias do corpo” na dança, que mostram *como*, na história de vida das pessoas, em cenas de interações sociais específicas, se desenvolvem as vivências com o corpo e o movimento, e como, a partir dessas vivências, se formam reciprocamente as orientações sobre dança e movimento.

Para isso ela buscou teorias que investigam sócio historicamente a formação da corporeidade humana e, também, teorias orientadas pela fenomenologia, que tematizam o ser corporal do homem, especialmente o ser dançante, e que podem esclarecer as características do corpo-dançante. São teorias que buscam a superação da separação entre corpo e espírito, olhando o ser humano por inteiro.

Resgatando as histórias ouvidas de seus alunos, Fritsch relata de “ser outro ou outra coisa” em dança, que anula a separação entre o Eu e a música, entre o Eu e meu par; que é um “espelhar-se” e um poder “sentir-se” e um “sentir-se com o corpo todo”, que ela caracterizou na concepção de Bloch (in Fritsch, 1988), para quem a dança é “um outro se apresentar”.⁴

Para Straus (in Fritsch, 1988) tal se configura na diferença entre o espaço do movimento (ação) objetivo e o espaço do movi-

mento presente (atual), ao qual a dança pertence, que configura o momento presente, o momento “pático” (*das patische Moment*)⁵ em dança, que se articula na reflexão de Straus, numa vivência que se diferencia muito da ação planejada com fins objetivos, do domínio dos objetos e do reconhecimento teórico. Esse movimento é como que uma percepção que temos, como a vivência dos sons, especialmente a música, que nos encontra, nos envolve e nos move, enfim, toma conta. É uma vivência imediata, preenchida pela sensação momentânea. O som é um mero “ser próprio” que, no entanto, ressoa e percebê-lo não é limitado à nossa recepção, porque, para além dela, reagimos fazendo movimento. Ele é vivenciável.

Dessa forma, “a relação entre o ritmo e movimento é para Straus, espontânea, imediata. Sem qualquer fazer próprio pode-se ser apanhado e arrebato por um determinado ritmo” (*ibid.*, p.42). Essa experiência caracteriza um momento da estrutura de percepção que é denominado momento “pático” em diferenciação ao momento cognitivo da percepção. O momento cognitivo caracteriza-se por um reconhecimento e conhecimento teórico do acontecer, onde podemos conhecer “o que” acontece. No momento pático, trata-se de uma “comunicação imediata”, que podemos sentir como um todo no ato de acontecer e onde podemos conhecer “o como” do ser realizado. Um momento que envolve todo o ser no fazer especial da dança, que produz uma transformação na vivência do próprio corpo em movimento; nesse momento, dá-se um deslocamento do Eu em relação ao esquema corporal, ampliando-se no espaço; a pessoa não é mais objeto do meio exterior, que se possa observar, manipular, mas sim vivencia o “ser agora” e a própria sensibilidade. A acentuação do momento pático na dança - tanto induzido pelo espaço preenchido por um som, como expressando

4 A expressão alemã *anders antreten und anders eintreten*, pode significar em português “um outro apresentar e um outro começar” ou “introduzir-se e apresentar-se modo diferente”. Optamos por traduzir esses significados como “um outro se apresentar”, embutindo aí o sentido de um novo sentir e um recomeçar que, entendemos, não reduz seu conteúdo no contexto em questão.

5 A palavra *patishes* é provavelmente uma criação do autor, da qual não encontramos tradução para o português no vocabulário e dicionários alemão-português, nem alemão-alemão. No Moderno Dicionário da Língua Portuguesa (Michaelis, 1998), encontramos a palavra pático, com dois sentidos: 1) que se presta a devassidão; 2) libertino, libidinoso. Por aproximação com alguns dos sentidos da palavra libidinoso (voluptuoso, sensual) e segundo o contexto usado nos esclarece, trataremos como momento “pático”, momento que entendemos como que uma simbiose entre o espanto e o patético, *um enlevo*.

o alargamento do eu e a acentuação de sensações vitais, através de cada movimento específico do tronco – encontra-se nas outras propriedades da dança: a relação do movimento vivido com espaço e com o tempo.

O movimento em dança, nessa perspectiva, não é direcionado, nem limitado, é um movimento *no* espaço e não *através* do espaço; o espaço da dança não se determina mais em distância, direção ou tamanho, mas sim por qualidades simbólicas como amplitude, profundidade, altura; altura e profundidade, extensão e largura, não são mais simples conceitos teóricos para o dançarino, mas experiência vivida no próprio corpo.⁶ É a abolição da separação entre o Eu e o mundo que possibilita esse momento presente, eliminando o passado e o futuro. Esse, entende-se, é um “corpo dinâmico”, numa “espacialidade estática”, como elaborou Sheets-Johnstone.

Para Fritsch (1988) as formulações de Straus, entre tantas outras referências utilizadas pela autora, acerca do movimento objetivo, por um lado, e do movimento presente, por outro, ajudam a esclarecer que, em dança, cada momento pático – como percepção, vivência, movimentação com o outro – desempenha um papel que exclui plenamente um caráter de agir objetivo e configura uma “*forma específica de ser, presentemente, no mundo*” (*ibid.*, p.48)

Para Fritsch, então, o que Bloch refere como “um outro apresentar-se” é o que Straus descreve como um *momento pático*, com a modificação do movimento quotidiano objetivo e é o que Schmitz (in Fritsch) aponta como um “desvencilhar-se do espaço localizado” em prol de um “representar em espaço direcionado” ou de um “mergulhar no espaço amplo”, ambas as formas se caracterizando no espaço *vivenciável* de movimento e não sobre a localização no espaço. Especialmente Straus e Schmitz apontam as características do dançar, numa perspectiva que questiona diferentes formas corporais de *ser no mundo* e trazem ao olhar diferentes formas de vivência do espaço.

6 Noção semelhante é desenvolvida por Gil (2001) que denomina o espaço de vivência da dança de *espaço do corpo*. Um espaço paradoxal, que é espaço objetivo, pois que cena transformada pelo ator, mas não é espaço objetivo, pois “investida de afetos e de forças novas, os objetos que a ocupam ganham valores emocionais diferentes segundo os corpos dos atores, etc. Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. De onde a extrema proximidade das coisas e do corpo” (p. 57-8)

Essa perspectiva é ampliada por Buytendjik (in FRITSCH, 1988) ao nomear a dança como um *ato intencional*, no qual, quando a pessoa dança, transpõe o conhecido e se “larga” na música, ao mesmo tempo que se expressa e participa com os outros. A concepção de Buytendjik esclarece melhor as diferentes manifestações, pró e contra, as formas de vivenciar a dança, por parte de dançarinos e não dançarinos.

Os dois modos significativos de movimentos humanos diferenciados por Buytendjik – a ação (*Handlung*) e a expressão (*Ausdrück*) – correspondem a formas diferenciadas de “estar-no-mundo” e a diferentes significados (sentidos) do corpo. Como já mencionado, na ação, o corpo assume um sentido de disponibilidade para um fim e a ação termina quando esse fim foi atingido. Na expressão, ao contrário, o corpo não tem um fim específico, ele “está” ou “é”, conforme o nosso ser-no-mundo presente. Como exemplo disso, ele indica, o chorar ou rir, que modificam a forma de uma expressão. Assim, a dança como expressão intencionalmente não objetiva, dirige-se sempre para alguém, mesmo que para si mesmo, com o qual o ser se encontra quando dança, tornando possível *conversar e agir consigo mesmo*. Nesse caso, a dança é um “monólogo”, se dançada com o outro ou para o outro é um “diálogo”, ambos sem palavras, pois o movimento em dança unifica uma expressão espontânea com a simbolização de um sentido. A linguagem da dança é uma simbologia (simbolização) daquilo que não pode ser expresso na simbologia discursiva. Nisso, a dança é uma “abertura de um estado interno”, que transforma o corpo num “material plástico” e do qual pode-se dizer que “corporifica” esse estado interno. A expressão, então, não é apenas temporal, plástica, espacial, mas sim vivencial.

À intencionalidade de vivência presente na teoria de Buytendjik, acrescentam-se os conceitos de Rôthig (in FRITSCH, 1988) sobre ritmo e movimento. Para este autor, o ritmo não é “natural”, mas produzido, caracterizado por uma dupla exigência para o ser que se move: precisa ser *receptivo*, sentir o ritmo e *deixar-se levar* por ele, e *produtivo*, fazer o ritmo e apresentá-lo. Além disso, vivência e intenção pertencem mutuamente a um momento significativo do fazer rítmico e, com isso, o movimentar-se ritmicamente exige uma *determinação subjectiva*, pela qual o ser se deixa levar pelo ritmo para também produzi-lo (forma).

Fritsch conclui que a vivência do *momento pático* na teoria de Straus se reencontra na teoria de Rôthig, na importância da per-

manência e ilimitude do ritmo: “ao ritmo cabe uma ‘ilimitada permanência e não finalização’, de forma que se quer movimentar-se constantemente mais” (*ibid.*, p.61) e essa constância do movimento caracteriza o tempo rítmico como um tempo subjectivamente vivido e preenchido, um fenômeno que indica directamente uma dinâmica interna das expressões de vida.

Também Klages (in FRITSCH, 1988) elaborou uma teoria em que descreve o ritmo como um princípio de vida, que tem sido escondido e inibido pelo espírito. Para ele, a satisfação, fascinação e envolvimento que o ritmo provoca, encontra-se no fato de ser o ritmo, mais do que expressão do empenho em movimento, a expressão mesma do próprio ser vivente/vivo: “Mover-se num ritmo significa ser apanhado pelo impulso de vida” (KLAGES *apud* FRITSCH, 1988, p.61). Esse movimento, no entanto, não é espontâneo, pelo contrário, exige a superação das inibições construídas ao longo da vida por força da vontade e do auto domínio determinados pela vivência cultural. A mente, constantemente a serviço da vontade e do agir, reprime e enclausura os impulsos de vida e para superar as forças inibidoras da mente, o ser humano necessitaria, até mesmo, de um “fazer irracional”. Um fazer que, assim o entendemos, transpõe a realidade imediata e compõe a ilusão: a dança.

Klages sugere que as palavras por si só, não propiciam a superação das forças que inibem o ser. Elas são estranhas à vida e “às suas formas de se revelar” e o potencial expressivo humano só pode ser reencontrado através do rompimento da couraça de “conceitos” em que está imerso o ser humano. Os sentimentos, por exemplo, não podem ser analisados, mas sim vivenciados, o que faz com que a aproximação com o Eu, se dê em um atuar instintivo, que pelo meio de expressão (no caso, dança) ultrapassa os limites da nossa capacidade conceptual. Fritsch dá o exemplo de que uma sensação desenvolve-se e transforma-se continuamente, e os seus diferentes momentos confundem-se uns com os outros, de forma que não são claramente delimitados. Ao conceituarmos essa sensação, em palavras, separamos os seus momentos e fixamos o processo de transformação. Em palavras o processo já não é tal como vivido, pois as palavras não podem mediar o ir e vir das sensações, como apontou Langer.

As elaborações de Bérghson (in FRITSCH, 1988), reforçam esses conceitos: o “material emocional” é decisivo para o Eu fundamental; os conceitos e as palavras até podem viabilizar a sociabilidade, mas não podem trazer à expressão os conteúdos do Eu, principalmente os conteúdos da nossa sensação e vivências de inibições e

repressões ao longo da vida. Ao contrário, o Eu, localizado numa corrente constante de vivências, é encoberto pela linguagem e a necessidade de aproximação (do ser) do Eu fundamental é, em raros momentos, mergulhar num atuar instintivo – um compreender, ou olhar em símbolos apresentativos. É assim que os símbolos apresentativos podem nos interligar com nossos processos vitais no âmbito do Eu convencional, trazê-los presente a nós mesmos. Isso é possível, então, quando e no que o meio expressivo ultrapassa os limites das nossas conceitualizações e, também, quando e no que isso não passa despercebido, deixando uma expressão imediata no meio expressivo.

Uma dança pode expressar alguma coisa sobre as respectivos sensações de vida, o se colocar no e a compreensão do mundo – e nessa forma ser entendida – por sua vez, não conceitualmente, mas sim, em uma actuação efetiva ou interna, através do dançar ou apreciar, como diria Buytendjik: corporalmente (FRITSCH, 1988, p.67).

Assim, se efectiva na dança alguma coisa que vai além de sensações momentâneas, abarca com estas certamente, mas também expressa uma *forma de estar* no mundo e uma *compreensão* do mundo – e isso, não conceitualmente, mas corporalmente.

Por certo, as manifestações subjetivas sobre a dança, sobre as vivências da dança e valorizações da dança, esclarecem de certa forma alguma coisa sobre esse estranho e surpreendente potencial da dança e configuram, de fato, uma outra relação existencial com a realidade. Entender esse “outro” estado leva a perceber, também, o estado “normal” do qual o estado da dança se liberta.

Com tais pressupostos antropológicos e fenomenológicos, Fritsch pode entender de forma mais sistemática a natureza desse potencial, que ganhou muitos contornos nas falas articuladas pelos estudantes na sua investigação, indicando, por um lado, a dança como “expressão de vida” e, por outro, como um “desgosto”, por referir-se a movimentos “muito primitivos” – quando não representando o “domínio total do corpo” evidenciados pelas formas de dança teatral.

Todavia, ambas estas formas de dançar objetivam uma vivência de movimento pático-presente, na qual o Eu ultrapassa fronteiras, não apenas no dançar solto no espaço, mas também no dançar com o controle total de seus movimentos, se em qualquer dos casos existe uma entrega ao ritmo, ao espaço, ao movimento total, ao *partner*. Elas se diferenciam, “na medida que se desprendem da sua existência quotidiana” (STRAUS, in FRITSCH, p.70). Nesse sentido, as danças são um revelar-se, contar ao outro do seu ser/estar no mun-

do percebido, tanto nas formas como o folclore quanto na multiplicidade da dança teatral.

No prazer e na rejeição encontrados nos depoimentos sobre a dança, Fritsch tece uma teia de significados que vão sendo esclarecidos por estas teorias, vislumbrando, por um lado, o desejo de um conseguir dançar onde *pode-se esquecer tudo* e, por outro, a rejeição desse fazer totalmente “maluco”. Mas essas diferentes impressões da dança manifestadas revelam uma forma plástica de relacionar-se com a realidade e um estado pático expressivo da dança, que tende a ultrapassar as fronteiras do Eu, tanto nas formas positivas quanto nas negativas de relacionar-se com o fenômeno.

Através das perspectivas antropológicas, fenomenológicas e psicológicas apresentadas, a dança recebe um significado concreto: como uma outra forma de ser, que provoca “um novo sentir” e “um outro se apresentar”.

Considerações finais

Entende-se que a “representação” que é uma dança, que surge “com o primeiro movimento executado, ou mesmo sugerido” (LANGER, 1980, p.182) em qualquer das formas que surja – elaboradas ou espontâneas - pode transformar-se ao longo de um processo formativo que fomenta a imaginação, no movimento logicamente expressivo.⁷

A ilusão da dança, a representação, se organiza numa abstração básica que gera um movimento vital, não auto-expressivo, mas auto-representativo, pois que “parece brotar do sentimento”, mas brotam de uma intenção (LANGER).

Os movimentos e “tensões” – espaciais, corpóreas e de dança – intencionalmente projetados e representados não contradizem o momento da “unidade”, da totalidade vivida, pois, se um “corpo habita o espaço e o tempo” (MERLEAU PONTY, 1999, p.193), o (qualquer) corpo dançando abarca com muito mais significados de vida/vivências do que pode ser o específico movimento “arte” da dança – um movimento, em suma, treinado, trabalhado para ser significativo dentro de uma linguagem estética.

7 Langer (1980) diferencia os dois conceitos de expressivo: “...auto-expressivo, isto é, sintomático de condições subjetivas existentes, ou logicamente expressivo, isto é, simbólico de um conceito, que pode ou não, referir-se a condições dadas faticamente” (p. 188).

Se a dança-arte não é uma imagem de um sintoma real, mas uma imagem de algo criado e imaginado, os movimentos de qualquer dança também partem, inevitavelmente, de alguma intenção e dessa manifestação real, para qualquer pessoa, dançarina ou não.

O engajamento pessoal na experiência imediata (Sheets-Johnstone) é decorrente, justamente, de um momento intencional que faz a pessoa ser consciente pré-reflexivamente no momento da dança. Compreender essa possibilidade de, não sendo reflexivo, ser intencionalmente consciente, configura uma relação existencial diferente, na dança, da relação objetiva que mantemos no cotidiano com a realidade envolvente. É a idéia de que uma outra forma de vida se revela em movimento.

Certamente é necessário um “infinitesimal agora”, incompreensível à luz da pura reflexão e fundado na consciência corpórea para realizar esta *outra forma de ser*. Sendo a unidade senso-corpórea que é a dança, a mesma que faz o movimento que também é dança, torna-se necessário minimizar a importância da dança pelo movimento e maximizar a dança mesmo, como situação transcendente da mera realidade, como simbolização.

A questão sobre se a simbolização é possibilidade efetivada na dança por não bailarinos, é respondida pelo transcender da realidade no “se deixar levar”, no “perder-se em espaço amplo”, que se configuram como diálogo da pessoa com seu/o mundo. Cremos que um aspecto decisivo, na discussão da dança-arte, no mundo teatral e na educação, encontra-se na “qualidade” da simbolização, a ser refletida a partir dos meios técnicos disponíveis – técnicas de movimentos, linguagens estéticas, materiais, etc. – em função dos “fins” da representação/apresentação.

Na experiência do dançar, manifesta-se a bagagem de vivências subjetivas e objetivas da pessoa, constituindo o “momento pático”, comunicação imediata, que sente-se como um todo e envolve o todo do ser. Nesse todo, conhece-se o “como” da realização e nem a intenção, nem a pré-reflexão estão destituídas daí.

Assim, a experiência vivida no próprio corpo não separa o Eu e o Mundo, mas configura *uma forma específica de ser presentemente no mundo* (FRITSCH). O que acontece, conforme os autores, também nas formas experimentadas a partir de escassos repertórios de movimentos se impulsionadas por um ritmo, mesmo que isso seja o *processo real, não uma ilusão* (LANGER). A dança configura um diálogo da pessoa com seu mundo, um diálogo onde se investe a expressão do mundo vivido, expressão do imaginado, pois que a dança é simbolização.

Sem a mera pretensão de esgotarmos a compreensão da dança, encontramos algumas possibilidades na extração fenomenológica do seu sentido, como arte e para a dança na educação. Essas possibilidades devem ser pensadas, refletidas e ampliadas para se pensar a dança como processo (artístico) de formação.

The meaning of Dance: art, symbol, lived experience and expression

Abstract: This work aims to present and reflect upon the meaning of dance through the theories developed by Susanne Langer, Maxine Sheets-Johnstone and Ursula Fritsch, which are based especially on the phenomenological approach. If we understand art and dance as a symbolic expression and focus on the comprehension of dance as an object of experience and expression we can find the meaning of dance as the symbol of an indivisible totality that exhibits itself to us and of another form of presenting ourselves in the world.

Keywords: phenomenology, dance, lived experience, symbolization.

El sentido de la danza: arte, símbolo, experiencia vivida y representación

Resumen: En este trabajo se procura presentar y reflexionar el significado de la danza a partir de las teorías desarrolladas por Susanne Langer, Maxine Sheets-Johnstone y Ursula Fritsch, que aportan, especialmente, en las perspectivas fenomenológicas. Partiéndose de la comprensión del arte y de la danza como expresión simbólica y centrándose en la comprensión de la danza como objeto de vivencia y representación, encontramos su sentido como símbolo de una totalidad indivisible que se nos aparece delante y de otra forma de presentarse en el mundo.

Palabras-clave: fenomenología, danza, experiencia vivida, simbolización.

Referências

ADORNO, Theodor. W. *Teoria Estética*. (Trad. Artur Morão). Lisboa: Edições 70, 1970.

COPELAND, R.; COHEN, M. Preface. *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 1983.

FRITSCH, Ursula. *Tanz, Bewegungskultur, Gesellschaft. Verlust und Chancen symbolisch-expressiven Bewegens*. Frankfurt am Main: Afra Verlag, 1988.

GIL, José. *Movimento total. O corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

LANGER Susanne. *Filosofia em Nova Chave*. Um Estudo do Simbolismo da Razão, Rito e Arte (trad. ?) São Paulo: Perspectiva, 1971.

LANGER Susanne. *Philosophie auf neue Wege*. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. (trad. Fischer Verlag GmbH) Frankfurt: Fischer Wissenschaft, 1992.

LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma* (Trad. Ana Maria G. Coelho e J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 1980.

LINHARES, Angela M. B. *O Tortuoso e Doce Caminho da Sensibilidade*. Ijuí/RS: Ed. Unijuí, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The phenomenology of dance*. London: Dance Books, sec. ed., 1979.

Recebido em: 04.04.05
Aprovado em: 04.10.05

* Doutora em Motricidade Humana – especialidade Dança; professora adjunta do Departamento de Educação Física da UFSC.