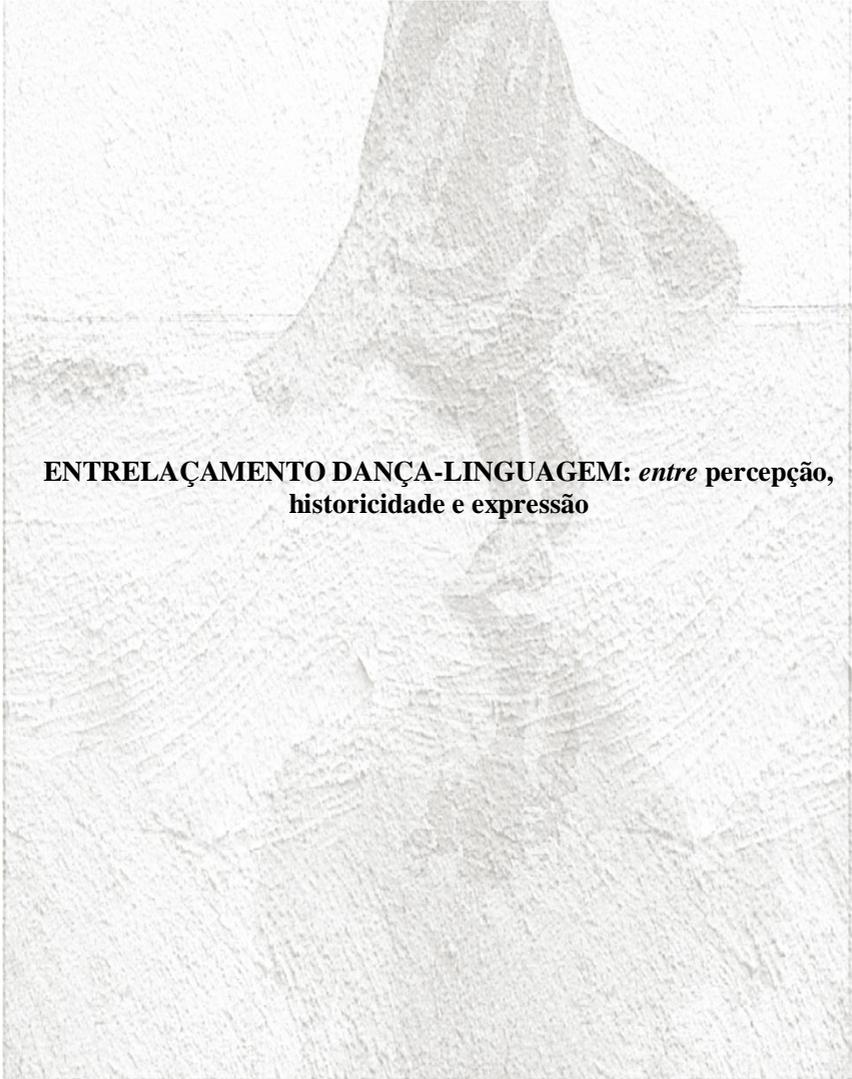


Danieli Alves Pereira Marques



**ENTRELAÇAMENTO DANÇA-LINGUAGEM: *entre* percepção,
historicidade e expressão**

Ilha de Santa Catarina
2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA**

Danieli Alves Pereira Marques

**ENTRELAÇAMENTO DANÇA-LINGUAGEM: *entre* percepção,
historicidade e expressão**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Educação Física.

Orientador: Prof. Dr. Elenor Kunz

Ilha de Santa Catarina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Marques, Danieli Alves Pereira
Entrelaçamento dança-linguagem: entre percepção,
historicidade e expressão / Danieli Alves Pereira Marques
; orientador, Prof. Dr. Elenor Kunz - Florianópolis, SC,
2016.
210 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Desportos. Programa de Pós-Graduação em
Educação Física.

Inclui referências

1. Educação Física. 2. dança, linguagem. 3. expressão. 4.
percepção. 5. historicidade. I. Kunz, Prof. Dr. Elenor .
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Educação Física. III. Título.

Danieli Alves Pereira Marques

**ENTRELAÇAMENTO DANÇA-LINGUAGEM: *entre percepção,
historicidade e expressão***

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutora em Educação Física”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 23 de setembro de 2016.

Prof. Dr. Luiz Guilherme Antonacci Guglielmo
Coordenador do Curso

Banca examinadora:

Prof. Dr. Elenor Kunz - Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Prof^a. Dr^a. Mônica Fagundes Dantas - Examinadora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Prof. Dr. Paulo Evaldo Fensterseifer - Examinador
Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do
Sul – UNIJUÍ

Prof^a. Dr^a. Luciana Fiamoncini - Examinadora
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Prof. Dr. Rogério Santos Pereira - Examinador
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

*Para Anésio, amparo desmedido...
...visão de mundo alargada e
inspiradora!*

AGRADECIMENTOS

A toda a minha família, especialmente à Iracema, minha mãe, por todo afeto, coragem e fé na vida. Aos queridos irmãos: Junior, Sol e Toni. Gratidão pelos caminhos abertos na educação, pelos incentivos decisivos e carinhos sem fim durante todos os anos de formação. A presença de vocês nesse instante se irradia, ecoa, brilha em mim. À Sandra, pelo apoio e ternura. Aos amados sobrinhos: Ale, Gabi, Jomi, Su, Nai, e Sophia. Sophia no próximo mês completa quatro aninhos e cresceu junto com essa escrita, trazendo leveza e alegria com sua doçura infantil e voz embalante “vamos todos numa linda passarela, de uma aquarela, que um dia enfim, descolorirá”.

À UFSC, ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física e a todos os professores do PPGEF, por viabilizarem uma universidade pública, gratuita e de excelente qualidade. À Capes, por todo apoio financeiro concedido no Brasil e na Espanha.

Ao orientador, Prof. Elenor Kunz, pela afetuosa trajetória que traçamos desde o mestrado. Pela sua desmedida generosidade, pelas palavras acolhedoras e encorajadoras, pelo entusiasmo com a leitura-interpretativa de Merleau-Ponty, e, sobretudo, pelo incentivo à experiência do pensamento... Seus ensinamentos sempre me acompanharão...

À Profa África Calvo LLuch, por todo carinho, atenção e acolhida em Sevilha. Pelo impulso que me fez repensar alguns caminhos nessa pesquisa. Pelo acesso às experiências pensantes e dançantes no *Centro Andaluz de Danza*, e no acompanhamento da disciplina, *Expresión Corporal y Danza* na *Universidad Pablo de Olavide*; pela oportunidade de partilhar com os alunos do curso um pouco de nosso Brasil Plural.

Aos professores integrantes da banca, já no processo de qualificação, Ida Mara Freire, Maria do Carmo Saraiva, Mônica Fagundes Dantas, Paulo Evaldo Fensterseifer, pela leitura atenta e pelas relevantes contribuições prestadas para o amadurecimento das reflexões. Aos professores que aceitaram o convite e juntaram-se a nós nessa nova etapa do diálogo, África Calvo LLuch, Luciana Fiamoncini e Rogério Santos Pereira. Particularmente agradeço ao Paulo Fensterseifer, pelas sugestões de leitura que foram decisivas no desenvolvimento do tema

(linguagem) na construção dessa escrita. Desde a disciplina cursada com o professor no doutorado, fervilhou o desejo de compreender “a linguagem como traço distintivo do humano”.

À Maria e à Ida, que me acompanham desde o mestrado e desde lá estreitamos amizades. À Ida, pelo despertar de experiências vividas, sensíveis e poéticas. À Scheila Maçaneiro, primeira orientadora na graduação, que muito contribuiu para minha formação e incentivou os estudos dançantes.

Ao Antonio Nóbrega, pela sua magnífica, apaixonante e profunda arte brincante, que tanto me capturou, inquietou e inspirou nessa escrita. Por sua abertura ao encontro e ao diálogo.

Aos profs. Giovani Pires e Cíntia Freitas, com os quais tive a oportunidade de estagiar no doutorado e muito conhecer sobre um ensinar e aprender repleto de competência, comprometimento e sensibilidade. À Profa. Cristiane Ker, pela possibilidade de coorientar trabalhos de conclusão de curso e usufruir de harmoniosas trocas.

Aos estimados amigos que marcaram minha trajetória desde o mestrado: Marília, Aguinaldo, Verônica, Andrize, Cardoso, Ângelo. Obrigada pelas interlocuções, parcerias, carinho e amizade.

Às amigas queridas Júlia e Luciana, com as quais dividi momentos ímpares. Presenças intensas, sensíveis, e generosas... Com vocês tenho desejo de mover, no dançar e no pensar.

Às Professoras de dança contemporânea da Ilha de Santa Catarina, Elke e Diana. Gratidão pelos encontros e acontecimentos provocantes.

Às professoras de Sevilha, Diana, Maria José, Mônica e Paula. Pessoas encantadoras e gentis que me proporcionaram belas e preciosas experiências dançantes. *Gracias.*

Agradeço imensamente ao Anésio, pela gigantesca paciência, amabilidade, e compreensão em todos esses anos. Por dividir angústias e felicidades, na tese e na vida. Por todos os momentos dedicados a mim, e pela sempre disponibilidade da primeira leitura.

Eu não te disse que viver é apertado? (Clarice Lispector)

Viver é um descuido prosseguido... (Guimarães Rosa)

Tudo aperta: o corpo exige, o espírito não para, viver parece ter sono e não poder dormir... (Clarice Lispector)

O que a vida quer da gente é coragem... (Guimarães Rosa)

Dance, dance... Senão estaremos perdidos (Pina Bausch)

Um convite à dança Ainda posso sentir a textura do primeiro dia em que fui ao teatro. Era um dia quente de quase verão, início de dezembro... Tinha aproximadamente 10 anos e na época acontecia um espetáculo de dança na pequena cidade de União da Vitória (PR). Cine teatro Luz... um espaço que ainda persiste por lá. Gratuito, tratava-se de um oferecimento da Prefeitura Municipal para celebrar a passagem do final de ano. O título era algo como, "Sonho de natal"... Sem entender muito qual era o propósito, ao saber do espetáculo bateu sobre mim uma enorme curiosidade. O que compõe um espetáculo de dança?... Não restava alternativa, a não ser assisti-lo ... Acompanhada de minha irmã, chegamos a um espaço que enorme parecia; filas e filas de cadeiras macias, cortina vermelha entreaberta, um espaço escuro. Ansiava para ver o que ali iria acontecer... Sentamo-nos na primeira fila... Começa o espetáculo: Luzes. Cores. Movimentos simultâneos. Trocas sucessivas de lugares. Diversidade de corpos. Entra e sai de pessoas que teciam desenhos no espaço. Desenho de corpos, movimentos, ou danças? Sei lá, só sei que tudo nascia e se desmanchava ora rápido, ora lento. Giros, saltos, rolamentos, acrobacias, ritmos, calma... Enunciava-se ali um novo mundo, impressionada fiquei com tais acontecimentos... Como era possível essa infinidade de variações, num ir e vir dos movimentos, que se (des)formavam tão diversamente ... Recordo de ter me questionado, como aquelas pessoas sabiam o momento exato de entrar e sair daquele espaço, como podiam lembrar de tantos lugares; como a luz jogava com os gestos. Profundamente fui tocada, meu corpo e meus pensamentos dançaram dias e mais dias, ocupados intensamente com tudo que ali havia acontecido...

Naquela noite, muitas ações me roubaram as sensações, mas o que despertou olhares mais atentos foi uma cena em que as imagens até hoje ressoam em mim... Era uma espécie de caracol, feitos de corpos que se agrupavam no centro do palco, embaralhavam-se uns aos outros. As pernas pareciam ser braços e vice-versa. Membros entrelaçados recordavam tentáculos de polvos, remexendo-se; não havia nenhuma chance de identificar as fronteiras entre um corpo e outro. Lembro-me da pele na pele, suor escorrendo. Bruscamente, ou sensivelmente era apresentada, pela primeira vez, a corpos outros, já que esses carregavam uma imagem totalmente diferente do corpo que eu estava acostumada a conviver: plano vertical, distanciados, membros alinhados, suor contido e, em hipótese alguma tocando a pele do outro. Lembro-me de ter chegado em casa e compartilhado com minha mãe: como as pessoas se mexiam de um jeito tão peculiar. Diferente. Essa foi a palavra. Os movimentos partiam de inúmeros lugares do corpo... Qualquer parte tornava-se apoio no solo... Caminhos ainda desconhecidos... Mal sabia eu, que naquela noite havia dançado. Meu corpo se envolveu e moveu-se com cada gesto apreciado. E, a partir desse dia, creio eu, nunca mais parei de me envolver e ser seduzida por essa arrebatadora forma de se mover...

RESUMO

O desejo de compreender as possibilidades da dança como linguagem move esta investigação. Isso se deu pelo fato de termos nos deparado, ao longo do percurso acadêmico, com muitas suspeitas e questionamentos em relação à tal expectativa, já que, comumente, a linguagem é pensada como operação do intelecto, conservatória de significações fixas, suporte para acomodação de sentidos claros e precisos. Inspirados nas abordagens filosóficas de Merleau-Ponty e Gadamer, sobre uma linguagem de caráter não instrumental, buscamos outras possibilidades interpretativas. Reiteramos, no entanto, que não se trata de reduzir o movimento à palavra ou vice-versa, mas sim, buscar aproximações em seus modos de ser, em suas forças criadoras, geradoras de sentido e, com isso, compreender, aos poucos, por que Merleau-Ponty tanto aproximou a expressão por palavras das demais formas expressivas. Alargando as discussões, realizamos um diálogo com o espetáculo “*Naturalmente – Teoria e Jogo de uma Dança Brasileira*”, de Antonio Nóbrega, complementado por uma conversa construída com o artista. O texto está estruturado em cinco capítulos. O primeiro busca apresentar, brevemente, a virada linguística, contextualizando a superação das concepções metafísicas rumo à experiência da linguagem. O segundo trata da não instrumentalidade da linguagem partilhada por Gadamer e Merleau-Ponty e, a partir de então, tece alguns desdobramentos para a experiência do movimento na dança. O terceiro problematiza o inacabamento da arte e da cultura, sustentado pela prosa instituído-instituente na experiência da criação. O quarto narra o encontro com Antonio Nóbrega, as intenções do diálogo com a sua obra coreográfica, o enfoque que buscamos e os caminhos trilhados e elegidos para tal acontecimento. Na sequência, discutimos alguns aspectos da obra interrogados à sombra da dimensão da linguagem; em consequência disso, movimentamo-nos entre a experiência da palavra e a experiência do movimento na dança, traçando possíveis aproximações e interlocuções. Fechando, realizamos uma pequena aproximação da dança na perspectiva da linguagem com o “se-movimentar” e suas relações com a temporalidade. A obra de Antonio Nóbrega aviva nosso entendimento da correlação: percepção, historicidade e expressão, anunciada por Merleau-Ponty, quando o filósofo visualiza proximidades entre arte e linguagem. Tal proposição nos faz compreender como as expressões não estão alheias ao tempo e se alimentam de suas próprias mobilidades. Palavras e movimentos não se restringem a um sentido acostumado, mas abrem um campo de significações, uma busca, cujos

sentidos nunca terminamos de desenvolver. Pelos entrecruzamentos perceptivos, temos tempos em abertura e, não havendo rivalidade entre suas dimensões (passado-presente-futuro), há continuidade; recomeço pela diferença, já que a expressão nunca conhece o fim, nunca se completa, havendo sempre mais por dançar. Abrir-se para a linguagem como realização de sentido, experiência de mundo, é fundamental para pensarmos possibilidades da experiência da dança como linguagem.

Palavras-chave: dança, linguagem, expressão, percepção, historicidade.

ABSTRACT

The intense will to understand the possibilities of dance as a language move this investigation. This was due to the fact that we have encountered on the academic pathway numerous suspicions and questionings related to this expectation, since, generally, language is thought as an operation of the intellect, conservatory of fixed meanings, support for accommodation of clear and precise meanings. Inspired by the philosophical approaches of Merleau-Ponty and Gadamer, on a non-instrumental character of language, we seek other interpretive possibilities. We reiterate, however, that this is not of reducing the movement to words or vice versa, but rather seek approximations in their ways of being, in their creative forces, generators of sense and thereby gradually understand by what reason, Merleau-Ponty approached himself that much to the expression by word of other expressive forms. Extending the discussion, we conducted a dialogue with the show “*Naturalmente* – Teoria e Jogo de uma Dança Brasileira” by Antonio Nóbrega, complemented by a conversation built with the artist. The text is divided into five chapters. The first chapter seeks to briefly present the linguistic turn, contextualizing the overcoming of metaphysical conceptions towards the experience of language. The second deals with the non-instrumentality of the sharing of language, for Gadamer and Merleau-Ponty, and from then elaborates some ramifications to the experience of movement in dance. The third problematizes the incompleteness of art and culture, supported by instituted-instituting prose, in the experience of creation. The fourth narrates the meeting with Antonio Nóbrega, the intentions of the dialogue with his choreographic work, the approach that we seek and the paths and elected for such happening. Further to, we discuss some aspects of the work questioned on the shadow of dimension of the language, as a result we move us from the experience of the word and the experience of movement, in the dance, tracing possible approaches and dialogues. Closing, we conducted a small approach dance in the perspective of language with the “Self Move” and its relationship with the temporality. The work of Antonio Nóbrega enlivens our understanding of the correlation: perception, historicity and expression, announced by Merleau-Ponty, when the philosopher visualizes proximities between art and language. Such proposition makes us understand how the expressions are not apart from time and feed on its own mobility. Words and movements are not restricted to an accustomed sense, but open up a field of meanings, a search whose

directions we never finished developing. By perceptive crossovers, we have times openness, and there is no rivalry between its dimensions (past-present-future), there is continuity; restarting by the difference, since the expression never knows the end, is never complete, and there is always more to be danced. Open to language as performing sense, world experience, it is essential to think about possibilities of dance experience as a language.

Keywords: dance, language, expression perception, historicity.

RESUMEN

Esta investigación está motivada por la comprensión de las posibilidades de la danza como lenguaje. Se origina en que, a lo largo del curso, nos hemos encontrado con muchas sospechas y preguntas en relación a tal posibilidad, ya que, comúnmente al lenguaje se le considera una operación del intelecto, conservador de significados fijos y apoyo para introducir sentidos claros y precisos. Inspirados en los enfoques filosóficos de Merleau-Ponty y Gadamer en lo relativo a un lenguaje de carácter no instrumental, buscamos otras posibilidades interpretativas. Sin embargo, reiteramos que no consiste en reducir el movimiento a palabra o viceversa, sino en buscar aproximaciones en sus formas de ser, en sus fuerzas creadoras, generadores de sentido y, de este modo, comprender poco a poco por qué Merleau-Ponty aproximó tanto la expresión por palabras al resto de formas expresivas. Ampliando el debate, realizamos un diálogo con el espectáculo “*Naturalmente – Teoria e Jogo de uma Dança Brasileira*”, de Antonio Nóbrega, complementado con una conversación mantenida con el artista. El texto se divide en cinco capítulos. El primero pretende presentar, brevemente, el giro lingüístico, contextualizando la superación de las concepciones metafísicas hacia la experiencia del lenguaje. El segundo habla sobre la no instrumentalidad del lenguaje, tratado por Gadamer y Merleau-Ponty y, a partir de ahí, teje algunos desdoblamientos para la experiencia del movimiento en la danza. El tercero trata sobre lo inconcluso del arte y la cultura, apoyado por la prosa instituido-instituyente en la experiencia de la creación. El cuarto narra el encuentro con Antonio Nóbrega, las intenciones del diálogo con su obra coreográfica, el enfoque que buscamos y los caminos inspeccionados y elegidos para tal acontecimiento. En la secuencia discutimos algunos aspectos de la obra, cuestionados a la sombra de la dimensión del lenguaje; en consecuencia, nos movemos entre la experiencia de la palabra y la experiencia del movimiento en la danza, trazando posibles aproximaciones e interlocuciones. Para terminar, se realizó una pequeña aproximación de la danza desde la perspectiva de la lenguaje con el “moverse humano” y su relación con la temporalidad. La obra de Antonio Nóbrega aviva nuestro entendimiento de la correlación: percepción, historia y expresión, anunciada por Merleau-Ponty al visualizar el filósofo las proximidades entre arte y lenguaje. Tal proposición hace que entendamos que las expresiones no son ajenas al tiempo y se alimentan de sus propias movi­lidades. Las palabras y los movimientos no se limitan en sentido de costumbre, sino que abren un campo de

significados, una búsqueda cuyos sentidos nunca acabamos de desarrollar. Gracias a los cruces perceptivos los tiempos se abren y, al no haber rivalidad entre sus dimensiones (pasado-presente-futuro), hay continuidad: empiezo por la diferencia, ya que la expresión no conoce el fin, nunca se completa, habiendo siempre algo que bailar. Abrirse al lenguaje como realización de sentido y experiencia mundana es fundamental para considerar la posibilidad de la danza como lenguaje.

Palabras clave: danza, lenguaje, expresión, percepción, historicidad.

SUMÁRIO

O DES-CAMINHO DAS PRIMEIRAS INTERROGAÇÕES	23
1 LINGUAGEM: TENSÃO ENTRE A OPERAÇÃO INSTRUMENTAL E A EXPERIÊNCIA DA EXPRESSÃO	33
1.1 DA EXTERIORIZAÇÃO DO PENSAMENTO AOS JOGOS DE LINGUAGEM – DOS JOGOS DE LINGUAGEM À EXPERIÊNCIA DO JOGO.....	33
1.2 O VIR-À-FALA COMO ACONTECER DA LINGUAGEM.....	40
1.3 O VIR-AO-GESTO COMO EXPERIÊNCIA DA EXPRESSÃO ..	45
2 EXPRESSÃO ENCARNADA – NOSSA ABERTURA PARA O MUNDO	53
2.1 A NÃO INSTRUMENTALIDADE DA LINGUAGEM POR GADAMER E MERLEAU-PONTY – DESDOBRAMENTOS PARA A DANÇA.....	53
2.2 MOVIMENTO-EXPERIÊNCIA-EXPRESSÃO.....	62
3 O INACABAMENTO DA ARTE E DA CULTURA: A PROSA INSTITUÍDO- -INSTITUINTE	73
3.1 CARNE - (INSCRIÇÃO)-CORPO-MUNDO: SOMOS FEITOS DO MESMO TECIDO.....	73
3.2 O CAMPO DE SIGNIFICAÇÕES NA DANÇA: SER-SELVAGEM E O INACABAMENTO DA EXPRESSÃO.....	79
4 POSSÍVEL ACONCHEGO ENTRE A EXPERIÊNCIA-DAPALAVRA E A EXPERIÊNCIA-DO-MOVIMENTO: UMA MIRADA A PARTIR DE <i>NATURALMENTE</i>.....	91
4.1 <i>NATURALMENTE</i> - TEORIA E JOGO DE UMA DANÇA BRASILEIRA: A OBRA DE ANTONIO NÓBREGA ABRINDO CAMINHOS NO ENTENDIMENTO DA DANÇA COMO LINGUAGEM.....	91
Como dialogar com <i>Naturalmente</i>?.....	93
O espetáculo, as motivações dançantes, a linguagem	102
4.2 DANÇAR É O MODO DE QUEM TEM O MOVIMENTO COMO ISCA?.....	108
O Diálogo de Antonio Nóbrega com as matrizes dançantes	130
A experiência do encontro	132

E quanto a nós, como lemos a experiência do diálogo em <i>Naturalmente?</i>.....	138
4.3 SOMOS FEITOS DE PALAVRAS	142
4.4 DANÇA: UM ESPAÇO PARA CONJUGAÇÃO DE DIFERENÇAS	160
5 O “SE-MOVIMENTAR” E A TEMPORALIDADE.....	179
O MELHOR AINDA NÃO FOI ESCRITO. O MELHOR ESTÁ NAS ENTRELINHAS.....	191
REFERÊNCIAS.....	199
ANEXO A - CARTA ENVIADA À ANTONIO NÓBREGA	209

O DES-CAMINHO DAS PRIMEIRAS INTERROGAÇÕES

Gesto, ExpreSSão, HIstoRlcidaDe, (RE) criAção, (rE) configuração, instituÍDO, conversaAÇÃO, diÁlogo, instituINTE, EXPERIÊNCIA, percepção, SentIdos, CORpo... DanÇA ... linGuagem

Apresentamos essas palavras para soprar o que esse trabalho pretende abordar. Todas elas, de uma forma ou de outra, permanecem envolvidas na formação que, pouco a pouco, dia após dia, foi-se configurando e ganhando presença nessa escrita.

Ao elegê-las como impulso da partida, não sabíamos ao certo, aonde chegaríamos, pois não havia de antemão acordo previsível que indicasse o enredo final. Além disso, cada uma dessas palavras, ao passo que podem dizer algo, ao inverso, também podem deixar de dizer, dependendo exclusivamente de como nos dispomos a ouvi-las. Portanto, ao longo do percurso, permitimos que elas nos interpelassem, nos falassem, para que juntas dançassemos e falássemos outra vez. Embora tenhamos jogado com elas, sugerindo uma possível configuração, é preciso lembrar que elas não se esgotam no que dizem. Assim, mais do que ser eficientes, elas cumprem incansavelmente o papel da fecundidade, porque há sempre algo por dizer. Mais do que o desejo da chegada, desejamos o sabor da travessia e o inacabamento...

...E, nesse instante, o re-começo, anúncio de um novo acontecer.

Por que re-começo? Algumas dessas palavras atravessaram minhas reflexões ainda na dissertação de mestrado. Ao construir um pequeno texto sobre a “A dança como expressividade-criadora”, deparei-me com as palavras arte, cultura, instituído, instituinte e, entre outras questões, aparecia o tema da linguagem ora cruzando, tocando e, por vezes, preenchendo espaços entre elas, aproximando-as, articulando-as, movendo-as...

Isso acontecia porque, naquele momento, eu me via envolvida cada vez mais com os pensamentos de Merleau-Ponty (1908-1961) a respeito da operação expressiva dos gestos, tema recorrente em suas obras e que permite identificar com bastante evidência o potencial expressivo da fala enquanto gesto encarnado. Como bem se sabe, o filósofo se dedica a refletir sobre o caráter da linguagem na experiência viva do falar e, nesse processo, chama-nos a atenção o fato de que para descrever o potencial expressivo da fala – linguagem falante –, Merleau-Ponty recorre ao corpo-próprio e a algumas expressões artísticas, direcionando a atenção especialmente para a pintura, passando também de forma significativa pela literatura.

Ali residia um ponto importante; para falar da origem da expressão na linguagem (ato criativo), o filósofo se atém a falar de uma historicidade¹ operante na experiência da linguagem e da pintura e, com isso, confirma o entrelaçamento entre percepção, história e expressão, o que sustentaria um retorno ao *estado nascente*, expressão originária, que se deixa aparecer no próprio ato de expressão. Todavia, o aparecimento da operação expressiva exigia uma espécie de des-dobrimento da/na experiência, des-dobrimentos que carregam em seus *entres* a presença do instituído-intituinte, percepção-expressão, sentidos-silêncio, eu-outro, eu-mundo...

Até o momento, sabíamos que em Merleau-Ponty as discussões sobre a linguagem se correlacionavam de forma significativa com a percepção, a expressão, a historicidade e a arte. Com isso crescia a curiosidade: por que tanto interesse em aproximar arte e linguagem? E, ainda: por que nessa aproximação, de repente, a arte pode ser compreendida como linguagem?

Outra questão bastante interessante foi observar que o filósofo elege a palavra “prosa” para compor o título de uma de suas obras, a saber, “*A prosa do mundo*”. Realmente isso me fazia perceber que existia “algo a mais” na linguagem, pois o corrente, como já é de costume, seria eleger a poesia, como acontece com os autores de maneira geral, inclusive na dança, pois, quando querem se referir a uma linguagem “não arbitrária” acabam acessando a poesia.

É preciso dizer que, nesse momento, dúvidas surgiram a respeito, pois existem ainda muitas discordâncias entre os autores que estudam a dança, quando o assunto é seu entendimento como linguagem. Como na época não houve tempo suficiente para desenvolver reflexões mais profundas sobre o tema, embaralhou-se em mim o entendimento da linguagem, especialmente quando se tratava da dança. Por que para

¹ O entendimento da história em Merleau-Ponty difere da história tradicional. Trata-se da historicidade do ser humano, que no *O visível e o invisível* aparecerá como Historicidade Vertical, ou, do Ser Bruto (CAPALBO, 2008). Nesse caso, a história não é um objeto exterior ao ser, mas ele já é ultrapassado por ela, não há dualidade, nem fechamento, mas entrelaçamento e abertura. Além de Historicidade Vertical, Merleau-Ponty usa, também, a expressão temporalidade e, em determinados momentos, até mesmo história. Nós, na medida do possível, usaremos a expressão temporalidade e historicidade, essa última já nos valendo, igualmente, de Fensterseifer (2009), que fala da constituição da “linguagem em depositária da historicidade do ser, o qual é indissociável do tempo” (p.246). Portanto, quando falarmos de história será sempre nesse sentido.

alguns a dança está tão distante da linguagem? E, então, o que seria a linguagem?

Quanto mais me aproximava de Merleau-Ponty, mais começava a convencer-me de que a dança poderia ser linguagem. Por outro lado, instigavam-me as ideias do filósofo José Gil que, no seu trabalho “*corpo e dança: movimento total*”, dedica um capítulo a essa temática, intitulado “dança e linguagem”. Consequentemente, para Gil (2004), na dança, as combinações de movimentos são intraduzíveis em significações precisas, o gesto dançado não diz um sentido que a linguagem articulada poderia traduzir de maneira fiel. Com certeza, nesse aspecto haveria de concordar com Gil, mas o que me despertava cada vez mais o interesse pelo tema é que, para Merleau-Ponty, a linguagem, de maneira geral, em hipótese alguma se compõe de significações precisas, e aí residia a grande questão. Restava, então, compreender o porquê disso.

Finalizei o mestrado observando que Merleau-Ponty compreendia a linguagem de uma “outra maneira”, mas “essa maneira” ainda não estava totalmente digerida em minhas reflexões e, talvez, nunca chegue “lá”. O curioso é observar que, quando propus a intenção do projeto para a pesquisa no doutorado, estava convicta de que gostaria de estudar como se dá o diálogo entre a tradição e inovação em novas poéticas dançantes e, ao retomar as leituras, a questão da linguagem retornou como um dos pontos centrais; assim, mesmo que tentasse escapar, o tema me convidava a dançar e, mesmo que quisesse, não conseguia fugir dele².

Em abril de 2013, em uma disciplina³ cursada no doutorado com o professor Paulo Fensterseifer, fui apresentada ao giro linguístico, (*linguistic turn*), e consequentemente, também a Gadamer (1900-2002), um de seus maiores representantes. A partir de então, descobri que muito do que já havia lido a respeito da linguagem em Merleau-Ponty

² Isso ocorreu, porque em parte Merleau-Ponty entrelaça as discussões sobre a experiência da expressão com as relações: passividade-atividade, natureza-cultura, corpo-linguagem (...). Cabe destacar que para alguns de seus leitores, Merleau-Ponty vai tratar desses problemas com maior atenção apenas nas suas obras ditas “mais maduras”, a partir dos anos 50.

³ Disciplina oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Física, da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGEF/UFSC), intitulada *Fundamentos Sócio-Filosóficos e Pedagógicos da Educação Física*, coordenada pelo professor Giovani de Lorenzi Pires, cujo primeiro módulo contou com a participação do professor Paulo Fensterseifer.

conectava-se, também, a esse contexto, de onde o professor Paulo ressaltava a “linguagem não mais compreendida como instrumento”. Se a linguagem tanto para Gadamer quanto para Merleau-Ponty não é instrumento, o que ela é então?

Gadamer, assim como Merleau-Ponty, se atém a discutir a experiência da linguagem, interessando-se pelo seu caráter vivo. Daí seu pensamento de que a linguagem é um processo de vida. Proferindo sobre a experiência da linguagem, Gadamer compõe seus argumentos mostrando a potência do acontecimento do diálogo, o que ele denominará de um vir-à-fala, seja na conversação viva entre os falantes, seja no processo de interpretação de um texto, ou, de uma obra de arte já realizada. Na experiência do vir-à-fala entram em cena discussões sobre a ação da tradição, a compreensão, a fusão de horizontes, o jogo e demais fios que costuram o acontecimento da linguagem enquanto experiência, como a historicidade, a finitude, a intersubjetividade, a ambiguidade, entre outros.

É a partir desse lugar que nos movemos, buscando fundamentação em Merleau-Ponty e Gadamer, somando esforços para compreender quais as possibilidades de a dança ser reconhecida como linguagem. O que seria o caráter não instrumental da linguagem para esses filósofos? E, como tal dimensão se relaciona à experiência da dança?

Dado o exposto, pretendemos alargar nossas discussões, realizando um diálogo com o espetáculo “*Naturalmente – Teoria e Jogo de uma Dança Brasileira*”, de Antonio Nóbrega⁴. Uma vez que não apenas a filosofia pode nos ajudar a pensar a realidade, inegavelmente, é a experiência no mundo que sustenta todas as formas de saber e entendimento humano, seja ele filosófico, científico, ou artístico, o que leva Merleau-Ponty (1999) a afirmar que é sobre o mundo da vida que a ciência constrói suas teorias, mostrando-nos que ela jamais alcançará o mesmo sentido de ser da experiência.

Se Merleau-Ponty tantas vezes recorreu à arte para pensar a sua fenomenologia, ou ontologia, e se Gadamer, não sendo diferente, elegeu a experiência estética para dizer da experiência da verdade, é legítimo que possamos nos valer de uma obra coreográfica para que ela nos ajude a compreender o mistério da expressão e possíveis aproximações-entrelaçamentos dança-linguagem, já que ambos os filósofos trazem a obra de arte quando interrogam a experiência viva da linguagem. Trata-

⁴ Maiores detalhes sobre Nóbrega e sua obra coreográfica estão no quarto capítulo, páginas 77 e 87 respectivamente.

se da busca de uma inspiração, da possibilidade de um diálogo; não que a obra possa nos trazer respostas exatas, pois não se trata de causalidade, uma explicando a outra, mas sim da possibilidade do diálogo e da experiência.

Ressaltamos não ter optado por uma análise do espetáculo, tampouco por uma descrição linear da obra, mas por um diálogo, pautado em alguns aspectos apresentados pela obra, em conversa com nossas indagações teóricas, ou seja, uma reflexão sobre o que ele nos dá a pensar imbricado ao tema da linguagem.

No esforço de pensar a dança como linguagem, – a partir da fundamentação filosófica de Merleau-Ponty e Gadamer, dialogando com a obra coreográfica de Nóbrega, – há uma tentativa de compreender a proximidade da experiência-da-palavra (linguagem) com a experiência-do-movimento (dança). Que aspectos partilham a potência da expressão, ou a expressão encarnada, quando essa vem à dança, ou vem à palavra? Reiteramos, no entanto, que não se trata de negar a especificidade da dança no plano do corpo e do movimento, nem de reduzir o movimento à palavra, mas, ao contrário, buscar aproximações em seus modos de ser, em suas forças criadoras, geradoras de sentido e, com isso, compreender, aos poucos, porque Merleau-Ponty tanto aproximou a expressão por palavras das demais formas de expressão. Os caminhos percorridos para dialogar com a obra, e o enfoque da abordagem, seguem detalhados no início do capítulo quatro.

É importante ressaltar que a escolha de Antonio Nóbrega não está relacionada ao fato de seu trabalho envolver uma suposta “tradição” que busca resgatar o passado, valorizando-o e transportando-o para o presente, mas ao contrário, justamente pelo seu entendimento da cultura popular atada a uma dinamicidade que nos ultrapassa mesmo quando não desconfiamos. É essa trama que seus trabalhos nos dão a impressão de carregar. Nóbrega não é apenas dançarino e coreógrafo que pesquisa uma determinada dança popular para montar um espetáculo; na verdade, seu envolvimento por cerca de quarenta anos com a cultura popular brasileira, faz das suas obras uma apresentação da vida que se con-funde com a obra, o que torna seu trabalho instigante.

Com relação às obras filosóficas a que tivemos acesso, embora a linguagem marque presença de forma ampla nas reflexões de Merleau-Ponty e Gadamer, nos limitamos a alguns textos que nos auxiliaram nas discussões de nosso interesse e, em diversos momentos, recorreremos aos seus interlocutores.

O tema da linguagem acompanha Merleau-Ponty em quase todas as suas obras⁵ e, devido à extensão das discussões, nosso estudo tomou como fundamentação o texto “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” (que guardada as diferenças, está presente em: *Signos; A prosa do Mundo; O olho e o espírito*); “A percepção de Outrem e o diálogo” (*A prosa do Mundo*); “O corpo como expressão e a fala” (*Fenomenologia da Percepção*). Unindo esses três textos, tivemos um entrelaçamento de temas de grande importância para nós: o corpo, o gesto, a expressão, a linguagem, a arte e a cultura. Porém, isso não implicou a exclusão dos outros escritos do filósofo, já que, especialmente na sua última obra, publicada postumamente, *O Visível e o Invisível*, o tema segue aprofundado com a reversibilidade corpo-linguagem. Trata-se, então, da busca por uma direção que permaneceu em abertura.

Sabemos que muitos dos leitores de Merleau-Ponty consideram que, somente na última obra o filósofo avança nas reflexões, deixando a filosofia da consciência rumo à nova ontologia; nesse trabalho, no entanto, não se trata de acessar os escritos com o intuito de análise, o que foge de nossas intenções e competência. Cabe-nos, portanto pensar como Silva (2009), uma continuidade, um aprofundamento ao seu pensamento, e não apenas ruptura, visto que, segundo o autor, essa é a

⁵ Merleau-Ponty, para falar da linguagem, recorre à expressão corporal, portanto, em sua primeira obra de grande repercussão, *Fenomenologia da Percepção* (1945), apresenta um capítulo intitulado “O corpo como expressão e a fala”. Não iniciando e nem parando por aqui, o tema o acompanha em quase todas as suas obras. Com grande destaque em *Signos* (1960), é enfatizada nos capítulos “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” e “Sobre a fenomenologia da linguagem”. Na obra inacabada *A prosa do mundo*, escrita entre os anos 1951-1952, e publicada, postumamente, em 1969, a linguagem a perpassa como um todo, nela há, inclusive, um capítulo chamado “A linguagem indireta” que aparece reformulado e publicado originalmente na revista *Les Temps Modernes* (1952) com uma modificação no título “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, igualmente como é publicada, posteriormente, em *Signos* (1960). Esse mesmo texto, com o mesmo título aparecerá em seu último escrito concluído em vida *O olho e o espírito*. Por fim, em sua última obra inacabada, *O Visível e o Invisível* (1964), publicada também após sua morte, Merleau-Ponty apresenta o que muitos chamam de uma nova ontologia. Todavia, como observa Claud Lefort no prefácio de *A prosa do Mundo*, a fundamentação ontológica já está presente nos escritos de Merleau-Ponty desde 1952.

sua maior grandeza, o inacabamento, não há fixamente ponto de partida, nem ponto de chegada.

Podemos observar que na hermenêutica filosófica de Gadamer também há vastas discussões endereçadas ao fenômeno da linguagem, portanto, em nossas reflexões tivemos como ponto de partida dois textos integrantes da terceira parte de *Verdade e Método I*⁶. São eles: “A linguagem como *medium* da experiência hermenêutica” e, “A linguagem como horizonte de uma ontologia hermenêutica” que trata especialmente da linguagem como experiência de mundo e o meio (*mitte*)⁷ da linguagem e sua estrutura especulativa.

Diferente de Merleau-Ponty, Gadamer teve uma vida alongada, o que lhe permitiu revisar essa obra, acrescentando textos complementares que deram origem ao *Verdade e método II* (1986). Nesses complementos as discussões sobre a linguagem são retomadas e deles consultamos: “Homem e linguagem”, “Linguagem e compreensão”, e “Até que ponto a linguagem prescreve o pensamento”.

E a que dança endereçamos nossas reflexões? Em todo trabalho esperamos sempre que se diga, já que o universo dançante é amplo. Devido ao envolvimento que pretendemos ter com a obra coreográfica de Antonio Nóbrega, e pelos autores que convidaremos a compor esta pesquisa, tudo indica que estará voltada à dança contemporânea, não obstante, conferirmos que Nóbrega possui um profundo vínculo com as danças populares brasileiras, que sabemos, estão marcadas pelos repertórios e, embora isso ocorra, não elimina a possibilidade de o artista, articular em sua obra, danças que requerem repertório e procedimentos coreográficos que buscam escapar desse domínio.

Isso nos remete a Xavier (2012) quando acentua que a contemporaneidade de uma dança pode ser encontrada em composições que se utilizam de técnicas e métodos mais ou menos estruturados e,

⁶ *Verdade e método I* (1960) é sua obra de maior impacto que dedica a terceira parte ao tema da linguagem. Porém, isso não quer dizer que as duas primeiras partes da obra não tenham nada em comum com a temática em questão, pelo contrário, Gadamer está sempre enlaçando discussões que perpassam toda a sua obra, como, a questão do jogo, do diálogo e da tradição que atravessam tanto a experiência estética (abordada na primeira parte), quanto o tema da linguagem, envolvendo a nosso ver, uma trama que deságua no entendimento da compreensão.

⁷ O que Gadamer propõe com essa expressão, não é meio (*Mittel*) no sentido instrumental, de nomeação, dominação, mas (*Mitte*) no sentido de centro, lugar, espaço, modo de algo ser e realizar-se (ROHDEN, 2005).

independente das escolhas, “um aspecto é primordial: o tratamento dado à mesma quando em exercício criativo. Assim, a contemporaneidade não está, necessariamente, na negação de uma técnica ou de uma linguagem, mas sim, na criação de uma sintaxe singular” (p.218).

Diante disso, é preciso reconhecer, como nos mostra Gadamer (2012, p. 511), que “o horizonte de sentido da compreensão não pode ser realmente limitado pelo que tinha em mente originariamente o autor, nem pelo horizonte do destinatário para quem o texto foi originalmente escrito”. Contudo, sentimos que as reflexões transitarão em abertura, pois, apesar das grandes diferenças que encontramos nas escolhas dos processos artísticos que compõem a obra de arte na dança, não podemos negar que, em toda forma de dançar entra em jogo a relação com o outro, a energia circundante, a pulsão de vida, e a busca pela expressão. Se nos contagiamos com os pensamentos de Merleau-Ponty, podemos dizer que todas as formas de dançar emergem de condutas partilhadas, se enraízam no mundo sensível, que não se encontra privado.

Nas membruras ora invisíveis, ora visíveis, minhas experiências enquanto ser que se põe a dançar, também, marcará presença nessa composição. Buscaremos, no processo, ouvir vozes distintas, passando pela dança, filosofia, educação física, educação, poesia, literatura (...), sem necessidade de hierarquias. Haverá a tentativa de ouvir o outro e com ele expressar novamente, mas confesso, por vezes, deixar as coisas escaparem, posto que após tanta leitura e interpretação, já não sabemos precisamente de quem é a voz. Isso é tão meu, é tão seu, é tão nosso, que já não há certeza do ponto em que se inicia a voz do eu. Em algum momento, parece que ideias se encontram, se esbarram, comungam, separam, se chocam, se revelando novamente, com um pouco do que se foi e um pouco do que será. Talvez isso seja uma boa justificativa para nos apropriarmos do pensamento do outro com liberdade, mas haveria algo escrito no mundo se, de alguma forma, não nos apropriássemos do outro?

A composição da tese segue estruturada em cinco capítulos. Fazendo reviver os vividos, concilia experiências sensíveis, pensantes e falantes, anunciando que não precisamos sobrevoar as experiências sensíveis para pensar, nem eliminar o pensar das experiências sensíveis. Os ultrapassamentos de um pelo outro, promovem a ambiguidade de uma escrita que ora pensa com as palavras, ora as instiga a dançar.

No primeiro capítulo, buscamos apresentar, brevemente, a virada linguística, contextualizando a superação das concepções metafísicas rumo à experiência da linguagem. O segundo trata da não instrumentalidade da linguagem partilhada por Gadamer e Merleau-

Ponty e, a partir de então, tece alguns desdobramentos para a experiência do movimento na dança. O terceiro problematiza o inacabamento da arte e da cultura, sustentado pela prosa instituído-instituente na experiência da criação. O quarto capítulo inicia narrando o encontro com Antonio Nóbrega, as intenções do diálogo com a sua obra coreográfica, o enfoque que buscamos e os caminhos trilhados e eleitos para tal acontecimento. Na sequência, discutimos alguns aspectos da obra, interrogados à sombra da dimensão da linguagem; em consequência disso, nos movimentamos entre a experiência da palavra e a experiência do movimento na dança, traçando possíveis aproximações e interlocuções. Fechando, realizamos uma pequena aproximação da dança na perspectiva da linguagem com o “se-movimentar” e suas relações com a temporalidade.

1 LINGUAGEM: TENSÃO ENTRE A OPERAÇÃO INSTRUMENTAL E A EXPERIÊNCIA DA EXPRESSÃO

1.1 DA EXTERIORIZAÇÃO DO PENSAMENTO AOS JOGOS DE LINGUAGEM – DOS JOGOS DE LINGUAGEM À EXPERIÊNCIA DO JOGO

O tema da linguagem ocupa as reflexões filosóficas desde a Antiguidade Clássica, mas foi somente na contemporaneidade que recebeu espaço privilegiado para o empreendimento de novas compreensões. Essas se deram através do giro linguístico, subversão linguística que foi caracterizada pelo pensamento filosófico do século XX, conforme Oliveira (1996). O autor, em sua obra “*Reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea*”, nos mostrará como foi se construindo esse movimento e, para isso, irá trazer pensamentos filosóficos anteriores e constituidores desse acontecimento.

Nos passos de Oliveira (1996), e de outros interlocutores, pretendemos contextualizar como ocorreu a superação das concepções metafísicas, das filosofias da consciência, rumo à tematização da mediação linguística, sustentada primeiramente pela reviravolta pragmática e, posteriormente, pela virada hermenêutica da ontologia, representada aqui por Gadamer. Inserido nesse mesmo horizonte de pensamentos, estará a fenomenologia da linguagem ou, ainda, a nova ontologia de Merleau-Ponty, que busca sustentar, assim como a hermenêutica filosófica de Gadamer, esse novo espaço para o entendimento da linguagem. Lugar de questionamentos entre as relações: idealidade e facticidade, essência e existência, objetividade e subjetividade, pensamento e palavra, certezas e inacabamento...

Vale lembrar que não se trata da descrição de um panorama histórico aprofundado; ao contrário, visa apenas situar o pensamento de alguns filósofos que trazem elementos para compreendermos como foi se configurando a filosofia da consciência e o que alicerçou o seu deslocamento para a centralidade da linguagem.

A virada filosófica na direção da linguagem implicou uma virada da própria filosofia – já que significou uma mudança na maneira de entendê-la – e nas suas formas de proceder aos questionamentos filosóficos. Com isso, notou-se a impossibilidade de tratamento de qualquer questão filosófica sem a presença da linguagem atuando como constitutiva de todo discurso humano. Daí advém a primeira inversão, pois a pergunta pela verdade dos juízos dá lugar ao questionamento dos sentidos articulados linguisticamente (OLIVEIRA, 1996).

Como testemunharemos, antecedendo esse momento, temos várias tentativas de instrumentalização da linguagem. Durante um longo período da história da filosofia, a linguagem foi marginalizada, uma vez que ela não dava conta de traduzir os pensamentos com precisão, o que lhe rendeu, muitas vezes, a denominação de veste, roupagem ou invólucro dos pensamentos. Como aponta Lawn (2007), havia desde os tempos antigos um destaque para a centralidade do raciocínio, projeto fundamental da filosofia, o qual aposta no pensamento, acreditando ser ele a representação maior de nosso desempenho. Por esse motivo, não foram poucas as vezes que a linguagem foi relegada a segundo plano (em relação ao pensar) e, em última instância, apenas considerada como veículo do pensamento, cuja função é sua tradução, na forma de representação da realidade.

Distanciando radicalmente pensamento e linguagem, Platão cumpre atestar que a palavra é puro sinal que se esgota em sua mera função *designativa*. Não constituindo a experiência humana do real, a linguagem é um instrumento posterior que apenas atende ao seu papel de designar o que é intelectualmente percebido sem ela. Esse seria um dos grandes legados de Platão que perpassa a filosofia ocidental em torno das discussões a respeito da linguagem; o real só é conhecido verdadeiramente em si, sem palavras e, embora Aristóteles aponte para outras direções no seu tratamento, não conseguirá fugir a essas considerações de Platão, permanecendo no nível da distância entre linguagem e pensamento. Afirmando ser a linguagem algo secundário ao conhecimento da realidade, Aristóteles define-a, da mesma forma que Platão, como um instrumento imperfeito (OLIVEIRA, 1996)⁸.

Assim como vários outros temas discutidos por Platão influenciaram o pensamento moderno, com a linguagem não será diferente. Nessa direção, segundo Merleau-Ponty (1999), é o sujeito pensante que ainda permanecerá privilegiado pelos intelectualistas, pois é o pensamento que possui sentido, e a linguagem é unicamente seu acompanhamento exterior.

Acreditando ser o pensar uma atividade não linguística, e a linguagem apenas sua exposição, Leibniz, muito mais adiante de Platão, a conceberá como um sistema ideal de sinais, sendo esses um meio perfeito para o domínio do mundo objetivo, como nos revela Oliveira

⁸ Essas reflexões podem ser encontradas, especialmente, em *Crátilo* (388 a.C.) de Platão, e nos escritos lógicos de Aristóteles, em que a linguagem é reduzida a um sistema convencional de sinais, que servem para designar conteúdos já pensados (ROHDEN, 2005).

(1996). Desse contexto, o pensamento científico moderno fará valer a compreensão da linguagem como símbolo, símbolos esses que almejavam alcançar sentidos unívocos, em que a linguagem permaneceu sendo, ainda, uma espécie de signo do pensamento, que pode traduzir o conhecimento humano em conceitos precisos, já que a realidade deve ser dominada pela razão, independente da própria experiência da realidade.

Expondo essa problemática, Palmer (2006) nos fala que, para Gadamer, a transformação da palavra em signo está na base da ciência, com sua pretensão de designações exatas e conceitos inequívocos, o que reafirma a relação instrumental entre fala e pensamento; assim, “a palavra torna-se instrumento do pensamento e coloca-se face ao pensamento e à coisa designada. Não se vê qualquer relação orgânica demonstrável entre a palavra e aquilo que ela designa; a palavra é meramente um signo” (p. 204).

A linguagem como algo secundário no conhecimento da realidade restitui também as reflexões de Descartes (OLIVEIRA, 1996). Em Silva (2009), encontramos a afirmação de que, fixando o primado do pensamento em face da linguagem, Descartes evidencia que os sentidos das palavras estão vinculados a certos estados de consciência, cujo processo ocorre em forma de nomeação, e as significações são inteiramente de posse do pensamento, “[...] de sorte que, ao ouvirmos novamente as mesmas palavras, concebemos as mesmas coisas; e, ao concebermos as mesmas coisas, recordamo-nos das mesmas palavras” (DESCARTES apud SILVA, 2009, p. 94). É por isso que, conforme Silva (2009), se os conceitos não estão associados a palavras que correspondem rigorosamente às coisas, são passíveis de erros.

Parece-nos, então, que a linguagem, passando a ser submetida a uma lógica racional de tamanha proporção, tende para o distanciamento cada vez maior da experiência e, como consequência, a uma possível aproximação da representação da verdade almejada pelo conhecimento matemático, já que a busca pela fixação dos conceitos se elevava de maneira crescente. Sob essa função, diz Oliveira (1996), a linguagem manifesta-se como um instrumento sem historicidade, incorporando seu caráter metafísico e, portanto, não constitutiva da experiência humana.

Esse cenário só começará a sinalizar mudanças a partir das reflexões reformuladas pelo segundo Wittgenstein (1889-1951), em sua obra póstuma intitulada *Philosophical Investigations*, publicada em 1953, a qual questionará radicalmente os fundamentos dessa concepção designativa da linguagem. Mas, enquanto essas mudanças no pensamento do filósofo ainda estavam por vir, ele, na sua primeira obra,

“*Tractatus Lógico Philosophicus*”, de 1922, compactuava com o uso instrumental da linguagem.

Nesse momento, o primeiro Wittgenstein ainda é direcionado pelo ideal de uma linguagem perfeita, como se fosse possível reproduzir o mundo com exatidão absoluta. Lutando contra as imprecisões da linguagem, buscava-se conhecer uma linguagem ideal. Mais adiante, Wittgenstein não vai negar o caráter designativo da linguagem, mas vai opor-se ao exagero da tradição, de ver na designação a principal, ou, sua única função. O filósofo vai considerar que a teoria designativa da linguagem se resume em duas formas: primeiramente, para alguns, a linguagem designa somente coisas singulares, já que a expressão se fazia no interior dos pensamentos e só posteriormente era traduzida pela linguagem. Essa seria uma concepção subjetivista da linguagem, pois a consciência era a referência de todas as experiências do indivíduo, que só em um momento seguinte entrava em contato com outras consciências, ou unidades isoladas semelhantes a ela. A segunda concepção, muito mais presente na tradição ocidental, concentra-se nas essências, uma vez que se poderia com apenas uma palavra designar muitas coisas. Acreditava-se, então, que as palavras não designam coisas singulares, mas ao contrário, a essência comum a muitas coisas. A essência estaria voltada para o que permanece, o imutável, ou seja, para as coisas em seu próprio ser. A essência da palavra cadeira, por exemplo, estaria no seu conceito que, sendo preciso, poderia incorporar todo o conhecimento sobre ela nessa unívoca definição (OLIVEIRA, 1996).

É contra essa tradição que o segundo Wittgenstein irá resistir, tentando mostrar que não há uma realidade em si conhecida pela razão e posteriormente expressada pela linguagem. Rohden (2005), com base em Apel (1985)⁹, afirma que nesta fase de pensamento, Wittgenstein substituirá o pressuposto metafísico ou semântico-transcendental da linguagem por outra possibilidade que, como veremos, implicará os relacionamentos humanos diários, e será denominado “jogos de linguagem”. A partir de então, o filósofo reflete sobre a possibilidade dos diferentes jogos de linguagem que nascem historicamente situados, “como unidades, constituídas por uma regra de conduta, de uso lingüístico, forma de vida e abertura do mundo [...]” (APEL, 1985, apud ROHDEN, 2005, p. 55). Nesse momento, para Wittgenstein, uma

⁹ Apel, K.O. La transformación de la filosofía. Tomo I, Madrid: Taurus, 1985. Título original: Transformation der Philosophie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, 1973. Obra traduzida pela editora Loyola. (ROHDEN, 2005 p. 34).

palavra é significativa não porque apenas “se refere a um objeto, mas por causa do seu significado, e as maneiras pelas quais pode ser usada em sentenças (e as maneiras nas quais se encaixam bem na malha da vida diária)” (LAWN, 2007, p. 106).

Desse contexto surge a reviravolta pragmática, instituída pelo segundo Wittgenstein, o qual testemunha a impossibilidade de se ter uma linguagem perfeita a quem se possa dominar e, sendo assim, o filósofo se ocupa com os diferentes usos da linguagem em situações concretas, o que resulta na devolução da palavra – da sua aplicação metafísica – ao seu emprego cotidiano (ROHDEN, 2005).

Mas, por que a escolha da expressão jogos de linguagem? Quais seriam as justificativas de Wittgenstein para possíveis articulações, proximidades, ou características do jogar o jogo com a prática da linguagem? Nas palavras de Rohden (2005)

No jogo, sabemos que o jogador não joga isolada e arbitrariamente. Para jogar tem de seguir regras e normas estabelecidas conjuntamente. Elas constituem um quadro de referência intersubjetivo que delimita as fronteiras das ações possíveis e, por outro lado, possibilita, ao jogador, um espaço para iniciativas individuais (p. 57/58).

Em outras palavras, apesar das regras que determinam o jogo, as quais devem ser seguidas por todos os participantes, jamais ninguém jogará o mesmo jogo. Em seu procedimento, as escolhas não são exatas, podem tomar rumos diversos, percorrer novos caminhos, deixando, assim, sempre a dúvida de como será seu desenvolvimento.

Isso, segundo Wittgenstein, procede de forma semelhante com a linguagem, o que justifica a escolha do termo jogos de linguagem, pois “a linguagem, de nenhum modo, é algo já pronto de antemão, uma espécie de destino, mas fruto da capacidade de criação e invenção humanas. Daí a *comparação* com o jogo” (OLIVEIRA, 1996, p. 144, grifo do autor).

Um dos destaques dessa compreensão é que o cumprimento das regras, seja no jogo ou nos jogos de linguagem, nasce a partir dos próprios interlocutores que estão envolvidos nesse processo de interação social. Por esse viés, a linguagem é considerada um fenômeno social, cultural e histórico e, por isso, as significações das palavras são contextualizadas a partir de situações concretas e diversas.

Wittgenstein, certamente, foi o responsável por uma grande mudança no processo de evolução do entendimento da linguagem; no

entanto, não parando por aqui, as reflexões que sucedem seus pensamentos ainda trazem novos olhares. Como veremos, Gadamer, de alguma forma influenciado por esse filósofo, faz uso do jogo nas suas reflexões e, embora isso ocorra, elas receberão outras conotações.

Essa divergência, ou continuidade de pensamento, será alvo para críticas que serão endereçadas a Wittgenstein, pois o que supostamente faltará nas suas proposições teóricas será encontrado futuramente em Heidegger e Gadamer, cuja virada linguística ocorrerá de maneira mais radical. Isso, quem nos mostra é Rohden (2005) que, apoiado no estudo de Apel (1985), certifica que o jogo em Wittgenstein não implica um “entregar-se” a ele, já que o interesse de Wittgenstein, segundo os autores, ainda permanece centrado na validade e no cumprimento das regras, pois

O sujeito passa, enquanto jogador, a ser apenas um observador prático que examina as regras próprias em cada jogo. Por isso dizemos que a concepção de jogo em Wittgenstein é ainda epistemológica, ao passo que, do ponto de vista da hermenêutica filosófica, o jogo é “ontológico”, pois neste o jogador está envolvido, é afetado ao jogar e a preocupação com a validade das regras permanece imbricada com seu modo de viver [...] (ROHDEN, 2005 p. 62/63).

Podemos perceber que são os modos de vida, o entregar-se à experiência que agita o acontecer da linguagem, e esse fio condutor perpassa, e entrelaça de alguma forma as reflexões dos filósofos que estarão situados nesse novo cenário que implica, sobretudo, o envolvimento com a ontologia.

Se, por um lado, Husserl permanece situado na concepção tradicional da linguagem (OLIVEIRA, 1996), voltado ainda para a filosofia da consciência, principalmente em seus primeiros escritos como *Investigações lógicas*, por outro, podemos considerar que é ele, com a concepção de *Lebenswelt*, quem inaugura o nascimento do *hermeneutic turn*, ampliando o conceito de experiência ao mundo da vida (ROHDEN, 2005).

Merleau-Ponty evidencia essa evolução no pensamento de Husserl quando em *Signos* (1960) constata alterações entre seus textos antigos e recentes com relação ao problema da linguagem. Como indica Merleau-Ponty, em seus primeiros escritos Husserl ainda permaneceu preso a uma gramática universal, cuja pretensão era a de fixar as formas de significação indispensáveis a qualquer linguagem. Em tal proposição

a linguagem seria um objeto que a consciência constituiria. Por outro lado, em seus últimos escritos, Husserl fará uma crítica à objetivação da linguagem e agora não se trata de uma consciência constituinte universal e intemporal, mas de uma volta ao sujeito falante. Essa seria a reivindicação da fenomenologia da linguagem, pois o cientista, considerando a linguagem um fato consumado, deixa escapar a fecundidade da expressão encontrada na própria fala.

Com isso, queremos confirmar que é desse contexto que parte Merleau-Ponty, pois observamos que o filósofo faz referência a Husserl e incorpora o mundo da vida como um dos temas centrais de suas reflexões. Como bem lembra Merleau-Ponty, não se trata de repetir Husserl e, mais do que retomar suas teses, é necessário retomar o movimento de sua reflexão. Ainda no prefácio da *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty assegura que, “as essências de Husserl devem trazer consigo as relações vivas da experiência” (1999, p.12).

Da mesma forma, o tema da experiência é atravessado nos escritos de Gadamer pela influência de Heidegger, com o *Dasein*, compreendido como o modo de ser da própria pre-sença. Gadamer, no prefácio da segunda edição de *Verdade e método I*, demonstra-se convencido pelo pensamento de Heidegger de que a compreensão é o modo de ser da própria pre-sença (*Dasein*), e assim segue dizendo que o conceito de hermenêutica empregado na sua obra comunga com esse sentido, pois designa ele “a mobilidade fundamental da pre-sença, a qual perfaz sua finitude e historicidade, abrangendo assim o todo de sua experiência de mundo” (GADAMER, 2012, p.16).

Tanto o *Lebenswelt* quanto o *Dasein*, que resultaram nas expressões “ser-no-mundo” ou “ser-aí”, estão compenetradas com o devir da experiência e, portanto, enraizados em sua (im)permanência. A linguagem, fazendo-se nesse contexto experiencial não escapará do enigma desse evento, pois como decifrar a experiência quando já estamos totalmente envolvidos nela? Como refletir sobre a linguagem, estando impregnados pelo falar? É preciso frequentar a experiência, é preciso frequentar a linguagem enquanto experiência, sem, contudo, esquecer que estar presente na experiência é igualmente estar situado historicamente, tempo-espaço presente, aberto, mas em constante conversa com a tradição. Essas condições trarão mudanças para o entendimento da linguagem, mas que mudanças serão essas? Qual seria o elo entre a (im)permanência da experiência e a imperfeição da linguagem? Ora, parece que o estado “negativo”, desses acontecimentos, leva Merleau-Ponty e Gadamer a encontrar justamente o sentido positivo, o ponto de partida para pensarmos o lugar, ou o não

lugar da experiência e da linguagem, na vida, no encontro, no ser e no compreender.

1.2 O VIR-À-FALA COMO ACONTECER DA LINGUAGEM

Gadamer (2012) situa a linguagem como *experiência de mundo* – fazendo referência a Humboldt – a quem indica como criador da moderna filosofia da linguagem. Segundo Gadamer, Humboldt separa-se do dogmatismo dos gramáticos, quando reconhece a energia da linguagem que se apresenta na realização viva do falar. Em todos os tempos e espaços em que a linguagem se dá, existe a presença de uma *força originária* de linguagem, força essa operada pelo espírito humano, de onde advém a afirmação de Humboldt – a linguagem é humana desde o seu começo.

Comungando com a ideia, para Gadamer (2012), estar aí no mundo - é estar aí constituído pela linguagem. A linguagem é a base para que seres humanos tenham mundo, nela, o mundo é presença. Opondo-se à separação, ou, à submissão da linguagem ao pensamento, o filósofo sinaliza que

todo pensar sobre a linguagem, pelo contrário, já foi sempre alcançado pela linguagem. Só podemos pensar dentro de uma linguagem e é justamente o fato de que nosso pensamento habita a linguagem que constitui o enigma profundo que a linguagem propõe ao pensar (GADAMER, 2011 p. 176).

Por isso, como indica Gadamer (2012), é evidente que a linguagem não é criação do pensamento, da reflexão, mas da ação, da atitude frente ao mundo e, portanto, da experiência. A linguagem como manifestação da experiência, é acontecimento, nesse acontecimento, não encontramos lugar somente para aquilo que persiste, mas, sobretudo a mudança das coisas. Assim como a vida, a linguagem é incerta, aberta ao acaso da própria experiência,

a linguagem mesma é uma forma da vida, e, como a vida é nebulosa, também ela sempre de novo enevoa-se. Assim nós nos movimentamos sempre de novo só por algum momento em um nevoeiro que se clareia, que nos envolve de novo, quando procuramos a palavra correta (GADAMER apud ROHDEN, 2005, p.72).

Gadamer (2012) agita a experiência do diálogo ao ponderar que nós sempre estamos habituados a afirmar que “levamos” uma conversa, quando, no entanto, seria mais convincente dizer que fomos “levados” por ela. A conversa, assumindo sua autenticidade, não se fixa em uma única direção e, muito menos, se estabiliza no querer de apenas um dos interlocutores. Muito ao contrário, “a conversação autêntica jamais é aquela que queríamos levar” (GADAMER, 2012, p. 497). A conversa pode ter uma direção, mas os caminhos ou os rumos que ela tomará são sempre desconhecidos, inesperados, o que nos possibilita dizer que por ela somos arrastados aos dizeres que ainda estão prestes a se manifestar.

No trecho da poesia de Paulo Leminski podemos encontrar algumas provocações que atravessam as reflexões de Gadamer a respeito da linguagem. Vejamos:

Essa língua não é minha, qualquer um percebe.
Quando o sentido caminha, a palavra permanece.
Quem sabe mal digo mentiras, vai ver que só
minto verdades (LEMINSKI, 2013 p. 329).

Em primeiro lugar, devemos sempre recordar de que as palavras não são algo que pertença ao homem, mas sim à situação (PALMER, 2006). Portanto, a língua que falo não é minha, mas se constitui na intersubjetividade, na relação com o outro, há um eu que já está perfurado por um nós, “uma pluralidade na própria singularidade” (FREIRE, 2009). Esse estado de coexistência partilhada na linguagem ocupa grande parte das reflexões de Gadamer que pode ser encontrado no uso do termo tradição. Nossas experiências são situadas, e o processo de linguagem, ou o seu “[...] verdadeiro acontecer só se torna possível pelo fato de a palavra que chega a nós como tradição e que devemos ouvir nos atingir realmente, como se fosse dirigida a nós e se referisse a nós mesmos” (GADAMER, 2012, p. 595/596).

As palavras vêm de muito longe ao nosso encontro e ao nos esbarrarmos somos contaminados mas, também, acima de tudo as contaminamos. Isso não quer dizer que apenas reproduzimos palavras, digamos que ocorre uma espécie de fertilização entre a palavra e o agir humano. Como bem indica Gadamer (2012), a linguagem “não consiste em ser cópia de algo dado de modo fixo”; logo, ao vir-à-fala deixa-se aparecer como um todo de sentido. É por isso que, como bem escreveu Leminski, a palavra permanece, mas o sentido caminha.

Se o sentido caminha, mostra-nos Gadamer (2012) que, no acontecimento da linguagem, cada palavra ao vir-à-fala deixa aparecer

também a presença do não dito, pois a linguagem nunca se esgota em seus enunciados. A ocasionalidade do falar humano tem na expressão viva a sua virtude, e nela jamais nos dizemos inteiramente; a fala, não estando subordinada àquilo que diz, deixa emergir o que não diz, arremessando-se num ir e vir de sentidos que pulsam nas e entre as palavras, e por esse motivo, o diálogo pode ser considerado “uma experiência que continua sempre ‘dando’ o que pensar, o que dialogar” (ROHDEN, 2005, p.235).

Ainda na abordagem da tradição, encontramos em Gadamer o então emprego da expressão jogo¹⁰, a qual envolve e tenciona na experiência da linguagem o que foi, e o que ainda se anuncia no enredo de uma futura compreensão; há, nesse acontecimento, a realização de algo que, ao se dar, sempre se transforma. Podemos notar nas argumentações de Gadamer que andamos pelos rastros da linguagem e com eles jogamos, sendo, porém, incessantemente jogados. O conteúdo da tradição ao entrar em jogo se manifesta em nós com novas possibilidades de sentidos, sempre em trânsito. Há sempre repercussão e ampliação dos conteúdos, logo, um alargamento que exige interpretação por parte do receptor, pois, “quando a tradição volta a falar, emerge e entra em cena o que antes não existia” (GADAMER, 2012, p. 596).

Para Gadamer (2012), trata-se do jogo da própria linguagem que nos interpela, nos envolve, aparece, propõe, recolhe-se, provoca, questiona e se consuma na própria resposta. A linguagem deixa evidente o rastro da nossa finitude, justamente “[...] porque toda língua está em constante formação e desenvolvimento, quanto mais trazer à fala a sua experiência de mundo” (p.590).

Cabe destacar que a dimensão do jogo é enfatizada tanto no processo de linguagem, quanto na experiência da arte. Com isso, Gadamer pretende situar o jogo não como uma atividade, no sentido habitual da palavra, mas antes, como *modo-de-ser*, modo de ser da linguagem, e modo de ser da própria obra de arte. Mas do que partilha o jogo na experiência da arte e no acontecimento da linguagem? O jogo, em nenhum dos casos, está centrado na subjetividade daquele que joga. Isso, no entanto, não quer dizer que a subjetividade seja excluída, mas

¹⁰ O filósofo lembra que *Spielen*, em alemão, significa tanto jogar como brincar, tocar um instrumento ou representar no teatro. Portanto o jogar, nesse contexto, não requer ser entendido como uma espécie de atividade, um fazer no sentido habitual da palavra, mas antes, como o modo de ser do jogo, já que a ação carrega um caráter especial e autônomo que subtrai às formas habituais de atividade (GADAMER, 2012).

que, na configuração do próprio jogo, há algo em movimento, que se põe a jogar, sem finalidade, sem esforço, transformando aquele que o experimenta. Daí comparece a aproximação da compreensão com o modo de ser do jogo, pois aquele que compreende está entregue, incluído totalmente nesse acontecimento que se impõe. Portanto, “quando compreendemos um texto, nos vemos tão atraídos por sua plenitude de sentido como pelo belo” (GADAMER, 2012, p. 631) e, por isso, “o que nos vem ao encontro na experiência do belo e na compreensão do sentido da tradição tem realmente algo da verdade do jogo” (GADAMER, 2012, p. 631).

Para ressaltar essa característica do jogo, Gadamer, entre outros exemplos, apresenta a palavra dança, anunciando o movimento incessante implícito nesse acontecer. Diz ele que, no jogo, está contido o

vaivém de um movimento que não se fixa em nenhum alvo, onde termine. A isso corresponde também o significado originário da palavra ‘jogo’ enquanto dança [...] o movimento que é jogo não possui nenhum alvo em que termine, mas renova-se em constante repetição (GADAMER, 2012, p.156).

Gadamer (2012) enfatiza, ainda, que não existe um ser fixo que esteja jogando o jogo, uma vez que “o jogo é a realização do movimento total” (p. 156). Dado o exposto, se extrai a diferença do entendimento de jogo em Gadamer, quando comparado ao segundo Wittgenstein.

De acordo com Rohden (2005), apesar de Wittgenstein, em *Investigações Filosóficas*, ter chegado à conclusão de que *é jogando o jogo que aprendemos, de fato, suas regras*, a sua ênfase ainda desemboca na necessidade de entrarmos no hábito linguístico para nos tornarmos um “bom” jogador. A diferença que marca Gadamer é a sua atenção não apenas às regras do jogo, “[...] o jogador não apenas deve jogar seguindo as regras e as normas estabelecidas para poder compreendê-las, mas quem joga, já é sempre jogado, seja pela tradição, seja pela história, seja pela linguagem” (ROHDEN, 2005, p.134).

Desse contexto, vem a enfática expressão de Gadamer “todo jogar é um ser-jogado” (2012, p. 160); não apenas agimos, mas também somos ultrapassados pela ação da própria coisa, em todo jogo articula-se um arriscar-se e um ser arriscado. É por esse motivo, também, que sua experiência hermenêutica é considerada ontológica, pois estamos envolvidos de tal maneira no jogo da própria linguagem que essa “[...] linguagem viva não tem consciência de sua própria estrutura, gramática,

sintaxe etc., portanto de tudo aquilo que a ciência da linguagem tematiza” (GADAMER, 2011, p. 178). Nessa dimensão, a linguagem não se reduz apenas a usos diferentes e múltiplos, com ela não apenas articulamos, fazemos ou descrevemos eventos, mas nela desde sempre somos (ROHDEN, 2005).

Voltando à última frase do poema de Leminski, podemos perceber que há uma menção à invenção da verdade, “vai ver que só minto verdades”; nesse sentido, podemos avistar que nos escritos de Gadamer esse tema é constante, pois não é à toa que sua obra de maior repercussão se chama *Verdade e Método*. O filósofo faz uma crítica à pretensão do método científico de buscar a verdade única, uma vez que o ser próprio daquele que conhece entra em jogo no ato de conhecer, e isso com certeza marca o limite do método. Por isso, o melhor caminho seria manter o diálogo, a abertura, tanto para o perguntar quanto para o responder. Em virtude da finitude e da historicidade do caráter da linguagem, os conceitos, ou as verdades nunca se encontram findas, mas são sempre passivas de reconstrução, desdobramento e interpretação e, assim sendo, “a vida histórica da tradição consiste na sua dependência a apropriações e interpretações sempre novas” (GADAMER, 2012, p. 514).

Como aponta Fensterseifer (2009), para Gadamer a compreensão é o próprio modo de ser do ser-aí, *Dasein*, portanto, abertura que se dá sempre como interpretação, o que origina “distintas formas discursivas constituidoras de mundos (mítico, religioso, científico...)” (FENSTERSEIFER, 2009, p.246).

Por isso, a afirmação de Gadamer (2012, p. 517) de que “compreender implica sempre interpretar”, e esse processo se dá, não somente no vir-à-fala da/na conversa viva, mas também na compreensão de um texto escrito, quando esse vem ao diálogo que é instaurado, seja pela realização da sua leitura, seja no esforço da sua tradução para um outro idioma. Além disso, Gadamer ainda ressalta que esse processo ocorre de forma semelhante na interpretação de uma obra de arte. Lembra o filósofo que compreender pela leitura não é repetição de algo passado, mas, sobretudo participação num sentido presente. Enfatiza, ainda, que a interpretação de uma obra de arte, seja de uma música ou de uma poesia, quando executadas, não diferem essencialmente da compreensão de um texto, quando lido. Há sempre uma interpretação que a obra experimenta por sua re-produção.

Evidenciando que essas diversas interpretações resultam em formas diferentes de constituir o mundo, Fensterseifer (2009) diz aceitar a proposição de Heidegger – *a linguagem é a casa onde habita o ser* – e

com isso anuncia que, “estes discursos não são *representações do mundo*, mas *são mundos*, não dizem *do mundo*, mas dizem *dos mundos*” (p. 248). E, se dizemos mundos, logo dizemos muitas verdades, ou como quer Leminski: vai ver que mentimos verdades.

1.3 O VIR-AO-GESTO COMO EXPERIÊNCIA DA EXPRESSÃO

Merleau-Ponty inicia a apresentação do problema da linguagem em *Fenomenologia da Percepção* (1945/1999), atestando o parentesco entre as concepções empiristas/mecanicistas e intelectualistas quando tratam dessa temática, posto que ambas coincidem na seguinte afirmação: a palavra não tem significação. Em qualquer dos casos a linguagem, confirma Merleau-Ponty (1999), é apenas um invólucro vazio, causalidade objetiva, acompanhamento exterior do pensamento, “na primeira, não há ninguém que fale; na segunda, há um sujeito, mas ele não é um sujeito falante, é o sujeito pensante” (p.241).

É preciso rever as teorias que permitem conceber entre pensamento e fala apenas relações de exterioridade. A linguagem não reproduz pensamentos, eles já estão totalmente envolvidos nela. Logo, o filósofo exalta: a linguagem não os traduz, mas antes os apresenta, pois se trata de uma tomada de posição do sujeito no mundo. Portanto, busca-se ultrapassar tais concepções pela simples observação – *a palavra tem sentido*. Como nos mostra Merleau-Ponty (1999), longe de ser simples signo dos objetos, do pensamento e das significações, a palavra habita as coisas e veicula as significações¹¹, “o sentido está enraizado na fala” (p. 247). Em virtude disso é que mais adiante o filósofo irá muito bem dizer, “a linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, deixa-se desfazer e refazer por ele” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.73).

Em *Signos* (1960/1991)¹² Merleau-Ponty adentrará mais profundamente o tema da cultura, ressaltando as relações humanas marcadas pela historicidade. A cultura é entendida como uma maneira

¹¹ Quando fixo um objeto na penumbra e digo: “É uma escova”, não há em meu espírito um conceito da escova ao qual eu subsumiria o objeto e que, por outro lado, estaria ligado à palavra “escova” por uma associação frequente, mas a palavra trás o sentido e, impondo-o ao objeto, tenho consciência de atingi-lo (Merleau-Ponty, 1999, p.242).

¹² Importante lembrar que muitas das reflexões presentes em *Signos* já estavam configuradas na obra *A prosa do Mundo* (1951-1952) publicada postumamente em 1969.

de o ser projetar diante dele o mundo percebido, nesse encontro com o mundo, o corpo-próprio, como espaço expressivo, recebe grande destaque. Como veremos no decorrer do trabalho, o filósofo, entrelaçando esses elementos (corpo-cultura-historicidade), apresentará o fenômeno da expressão potencializado pela linguagem, relacionando-o com a experiência da expressão encontrada nas artes, dando ênfase ao trabalho do pintor e da escrita literária. Apesar desse aprofundamento no tema da arte-cultura-historicidade, não podemos omitir que, já na obra de 1945, *Fenomenologia da Percepção*, existiam várias menções ao partilhamento das experiências intersubjetivas que, de forma semelhante, aparecem entrelaçadas ao gesto corporal, à linguagem e ao tempo. Nessa obra, Merleau-Ponty já confirmava: vivemos e refletimos em um mundo já falado e falante.

Outra questão importante nos escritos do filósofo é a relação de entrelaçamento e articulação que ele estabelece entre a língua e a fala. O fenomenólogo faz uma crítica ao linguista Ferdinand Saussure, que apresenta a língua (objetiva) como um sistema/instituição/código, e a fala (subjetiva) como um ato individual, à qual os falantes recorrem para expressar-se – sem, no entanto, indicar como essas perspectivas se articulam efetivamente. Para o filósofo, há uma justaposição entre fala e língua que precisa ser superada, já que uma não existe sem a outra e encontram-se em processo dinâmico; nesse caso, “o ponto de vista “subjetivo” envolve o ponto de vista “objetivo”; a sincronia envolve a diacronia. O passado da linguagem começou por estar presente...” (MERLEAU-PONTY, 1991, p.92).

A vontade de superar essa dualidade pode ser observada com mais clareza em Ferraz (2009), quando salienta que Saussure “distingue duas perspectivas sobre a língua: a *diacrônica*, que considera modificações da língua no decorrer do tempo, e a *sincrônica*, que considera um estado sistemático da língua” (p. 77) e, conforme indica o autor, o que Merleau-Ponty faz logo de início é associar a *fala à sincronia*. O estado sistemático da língua corresponde às falas que são partilhadas pelos falantes e, em resumo, qualquer análise nesse sistema linguístico exige a análise da fala, o que implica a afirmação de que é a intenção expressiva dos falantes que modifica a sistematicidade da língua, conforme Ferraz.

Por esse motivo, vemos que o interesse de Merleau-Ponty (1991) é pela experiência da língua em nós, visto que enfatiza ser preciso observar um devir da linguagem; a linguagem é portadora de casos e, nesse sentido, o filósofo indica que há a necessidade de o sistema sincrônico comportar fissuras que possibilitem a inserção do

acontecimento bruto. Isso implica dizer que há na linguagem um equilíbrio em movimento, novas palavras são incorporadas no sistema, gerando novas expressões que são sustentadas pela linguagem viva, ou seja, pelos falantes. Por isso, a sincronia (sistema) implica a diacronia (mudanças), mas a sincronia está, para Merleau-Ponty, colada na própria experiência falante que a produz, pois não há língua sem fala, e é nesse viés que podemos recordar que, antes da existência da língua, enquanto sistema, existe a fala como experiência, pois é a vida que se mostra e se faz falar.

Talvez, por esse motivo, Guimarães Rosa (1965) chega à seguinte afirmação:

A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesíastica e científica. Entretanto, como sou sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim.

Vemos que a justaposição reclamada por Merleau-Ponty, entre língua/fala, diacronia/sincronia é superada por Guimarães Rosa com muita facilidade, pois, além de enfatizar o elo entre sua linguagem falante com a língua, diz ele ainda que, “a linguagem e a vida são uma coisa só [...] e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente”. A partir das falas do escritor brasileiro, podemos visualizar alguns empreendimentos que ocuparam as reflexões de Merleau-Ponty por muito tempo – o processo de fecundação entre vida e linguagem, sustentada pela operação da expressão, sempre a devir.

Dito isso, destacamos dois aspectos centrais que nos chamam atenção nos escritos de Merleau-Ponty sobre a linguagem: a experiência da fala e o fenômeno da expressão. Primeiro, mais do que qualquer outra coisa, é a experiência falante que se revela como seu ponto de partida, acompanhando-o em quase todas as suas obras; todavia, atado a ela há o testemunho da expressão, gesto sensível que se faz encarnado; a expressão vem-ao-gesto e esse se dá em um ser corpóreo, humana carnalidade, que é a abertura do ser para o mundo, para o outro e para nós mesmos. Eis aí o tema da expressão que marca presença na experiência corporal, na experiência artística e na experiência da linguagem, unindo-as por esse mistério. O que então nos mostra a experiência da expressão encarnada? E como ela se relaciona ao tema da cultura?

Se a linguagem não é para Merleau-Ponty a representação dos pensamentos, nem uma maneira de designar objetos, ela é a própria expressão viva encarnada no gesto, e aqui já poderíamos ressaltar, seja ela no ato de falar, nas expressões artísticas ou no próprio movimento humano, base para toda expressão, seja ela artística ou cotidiana.

A operação expressiva é aquela que efetua a significação e não se limita a traduzi-la, diz Merleau-Ponty (1999). Se assim não fosse, a fala apenas cumpriria o papel de traduzir no falante um pensamento já feito, o que não ocorre, já que o falante não pensa no vocabulário que pronuncia, assim como ocorre com aquele que o escuta. Igualmente como não pensamos na mão que apertamos, as palavras nos lançam em cheio naquilo que queremos dizer (MERLEAU-PONTY, 1974).

Eis o mistério da expressão: da mesma forma que o corpo se instala no espaço pela sua presença viva e espessa, “as palavras, os traços, as cores que me exprimem saem de mim como meus gestos, são me arrancados pelo que quero dizer como os meus gestos pelo que quero fazer” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 109). No tocante a esse mistério, Chauí (2010) vai lembrar que a linguagem “só exprime quando se faz esquecer e só se deixa esquecer quando consegue exprimir” (p. 282).

Por esse motivo, quando a operação expressiva ocorre, não deixa apenas um sumário para leitores e escritores, mas vibra no movimento das palavras que deixam nelas aparecer sentidos engastados. A significação se instala no texto e o escritor não tem seu domínio; as palavras vivas, como organismos, levam tanto o escritor, como o leitor, para uma nova dimensão de sentidos. De forma semelhante, quando ouço alguém falar, sua fala não suscita em mim uma espécie de “representação original”, não preciso consultar antecipadamente uma tabela de correspondência para acessá-la, pois ela mesma desvela seus segredos. Assim sucedendo, a linguagem tanto para aquele que fala, como para aquele que escuta não resulta em uma técnica de cifração ou decifração para significações que ali já estão elaboradas (MERLEAU-PONTY, 1999, 1991), visto que a arte da prosa logo os conduz para uma nova significação (MERLEAU-PONTY, 2004), bastando que se deixem levar por seu movimento.

As palavras do outro soam em mim como uma canção que ainda desconheço, mas que estou prestes a compreender; portanto, mesmo depois de conhecê-las, ela continuará me dizendo algo, falando em mim, sempre de novo, pois a fala do outro não se encerra em si mesma, mas me arrasta com seus sentidos, e permite que com ela eu possa pensar para além dela.

Como podemos ver em Merleau-Ponty, a expressão devora os signos, e se presentifica toda em sentido, seja no texto, seja no leitor, seja no falante, seja na obra de arte e, acrescentamos, seja no próprio gesto, dançado ou dançante. Esse estado de presença, ou esse mistério da expressão pode ser testemunhado na confissão de Guimarães Rosa, quando esse fala da origem de seus escritos:

Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los [...] Isto me acontece de forma tão conseqüente e inevitável, que às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo. É tão imperativo...

Nesse sentido, Merleau-Ponty (2004, p. 109) chega à conclusão de que, “há em toda expressão uma espontaneidade que não se submete a regras, nem mesmo àquelas que eu gostaria de dar a mim mesmo”.

Retomando os sentidos da expressão, é preciso ainda recordar que, para Merleau-Ponty, toda linguagem é indireta e aberta às vozes do silêncio. Mas como isso seria possível?

Temos sempre a ideia de que a linguagem articulada, escrita ou falada, diferencia-se das demais formas expressivas, justamente porque sua objetividade nos permite sermos mais precisos; imaginamos, ou temos a ilusão de que as palavras aprisionam significados e tudo dizem. Mas, como insiste Merleau-Ponty (1991) em nos alertar, “a relação do sentido com a palavra já não pode ser essa correspondência ponto por ponto que sempre temos em vista” (p.44). Ora, diz o filósofo, é preciso eliminar a ideia da existência de um texto original, do qual nossa linguagem seria simplesmente a tradução ou a versão cifrada, pois nunca concluímos a expressão, ela jamais se completa. Se pararmos para observar, presenciamos que toda linguagem é indireta e se preferirmos: silêncio.

Silêncio e linguagem andam de mãos dadas, a presença já é sempre ausência, e vice-versa, não há oposição, mas imbricamento. A linguagem significa tanto pelo que diz, quanto pelo que deixa de dizer, e assim sinaliza Merleau-Ponty (1991, p. 45) “a linguagem diz peremptoriamente quando renuncia dizer a própria coisa”, há sempre um fundo de silêncio que não cessa de rodear as palavras, e sem essa presença, ou ausência, ela nada poderia dizer.

Testemunhando a objetividade que nunca alcançamos na linguagem, versa Mario Quintana (2005, p. 277): *a gente pensa uma coisa, acaba escrevendo outra e o leitor entende uma terceira... e,*

enquanto se passa tudo isso, a coisa propriamente dita começa a desconfiar que não foi propriamente dita.

Mas, se podemos dizer algo, de onde partimos? Falamos de algum lugar, nos compreendemos em algum lugar, mas que lugar é esse? Como seres culturais que somos estamos sempre situados no tempo e no espaço, mas esse lugar é também o não lugar, pois ele não permanece estagnado em ponto algum. A cultura e a história não estão assentadas, nelas estamos envolvidos e com elas conversamos antes de partir, por isso o uso da linguagem, assinala Merleau-Ponty (2007), implica o uso da própria história operante em nós.

Então, aqui está não uma resposta, mas um vestígio para começarmos a nos aproximar da nossa indagação: – Como a existência da operação expressiva se relaciona com a cultura?

Em uma de suas notas de *O Visível e o Invisível* (2007), Merleau-Ponty afirmará que, como toda práxis, a linguagem supõe um instituído, uma fundação, que nos prepara para outra. Há uma comunidade sucessiva e simultânea de sujeitos falantes que nos permitem tomar posse, através do querer, do falar e, finalmente, do pensar. O diálogo instaurado entre fundação, ser, e nova fundação já era indicado por Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção*, quando dizia

A nova intenção significativa só se conhece a si mesma recobrando-se de significações já disponíveis, resultando de atos de expressão anteriores. As significações disponíveis entrelaçam-se repentinamente segundo uma lei desconhecida, e de uma vez por todas um novo ser cultural começou a existir (1999, p. 249).

Mas, de que maneira as significações estão disponíveis? - indaga-se Merleau-Ponty (1991). Reconhecemos que, a seu tempo, tais significações foram instituídas, tornaram-se disponíveis e a elas podemos recorrer. Essas surgiram por uma operação expressiva da mesma espécie, foram instituintes ao seu tempo e entrando para a tradição somos nós todos seus herdeiros. A expressão ocorre quando nos instalamos na linguagem já falante (fala falada) e com ela deslizamos dos sinais ao sentido, fazendo-a dizer novamente o que nunca havia dito (fala falante) (MERLEAU-PONTY, 1991, 1974).

Uma vez que não recorremos à tradição como se fosse um objeto dado, nela e com ela nos transfiguramos, re-configurando, ao nosso tempo, uma nova significação. O livro, uma vez realizado, permanece acrescentado na herança cultural, mas no momento da expressão passa a

tomar posse do leitor. É verdade que o leitor carrega consigo um conjunto de significações já disponíveis (linguagem falada), sem os quais não seria possível iniciar a sua leitura. No entanto, ao iniciá-la, instaura-se um diálogo e, por sua vez, uma nova interpretação tende a aparecer (linguagem falante) (MERLEAU-PONTY, 1974). Eis a virtude da expressão, e não teremos nunca a ideia do seu poder, acrescenta Merleau-Ponty,

enquanto não se tiver reconhecido essa linguagem operante ou constituinte que aparece quando a linguagem constituída, repentinamente descentra e privada de seu equilíbrio, ordena-se novamente para ensinar ao leitor – e mesmo ao autor – o que ele não sabia pensar ou dizer (MERLEAU-PONTY, 1974, p.30)

E se essa linguagem nos ensina, aqui também cabe a expressão de Gadamer (2012) de que em todo jogar já somos sempre jogados. A vida da tradição consiste nesse jogo da compreensão. Enquanto um texto permanecer mudo, a compreensão não se inicia; já quando se põe a falar,

não se limita a dizer sua palavra, sempre a mesma, numa rigidez inerte, mas dá novas respostas a quem lhe faz perguntas, apresentando sempre novas perguntas a quem lhe propõe respostas (GADAMER, 2011, p. 157).

Nesse vai e vem, o ser direciona-se ao encontro de um novo comportamento, ou em direção ao outro, ou em direção a novos pensamentos, mas sempre por meio da carnalidade. A linguagem se faz germinar no próprio corpo que a ela se oferece, e quem vive tal experiência, não é um espírito que a aprende como ideia, mas a carne, co-presente em toda significação prenhe, ela é o pivô, a charneira, a nossa abertura (MERLEAU-PONTY, 2007).

2 EXPRESSÃO ENCARNADA – NOSSA ABERTURA PARA O MUNDO

2.1 A NÃO INSTRUMENTALIDADE DA LINGUAGEM POR GADAMER E MERLEAU-PONTY – DESDOBRAMENTOS PARA A DANÇA

No que diz respeito à dança e à linguagem, vemos existirem, ainda, resquícios de um divórcio que há tempo, e não totalmente sem razão, sofre julgamentos que de uma forma ou de outra, nos advertem: na dança “o sujeito está directamente implicado no seu movimento. Não dispõe de um instrumento de substituição da sua presença, ao invés do que sucede na língua” (LOUPPE, 2012, p. 28).

Concordamos inteiramente com a primeira face do pensamento de Louppe, quando esse nos propõe observar que a dança exige certa presença instaurada na sua própria poética e com o que intentamos nos ocupar agora, nada mais é do que o outro lado dessa mesma face, o entendimento da língua como instrumento. Não queremos, com isso, em momento algum, sobrevoar o trabalho de Laurence Louppe, muito menos o de José Gil, já mencionado na introdução, quando enunciam em seus entendimentos a noção de uma linguagem instrumental. Muito pelo contrário, esses são autores que trazem obras de grande importância para a área da dança, as quais pretendemos recorrer ao longo das nossas discussões.

A questão reside em observarmos que a justificativa ou os seus argumentos para nos mostrarem a poética da dança, que está para além da linguagem, em vários momentos, podem, justamente, vir ao encontro do que Merleau-Ponty e Gadamer procuram esboçar na caracterização de uma poética que perpassa a própria linguagem. Portanto, esses e outros autores, nos auxiliarão profundamente nas aproximações que investiremos entre essas poéticas – da dança e da linguagem.

Considerando que dos autores citados Laurence Louppe é francesa, crítica de dança, além de historiadora, e José Gil é filósofo português, cabe conferir que no contexto brasileiro, esse tema dança e linguagem também causa polêmica.

Em 1999, Mônica Dantas na obra “Dança: o enigma do movimento”, já se ateu de forma significativa ao assunto. Fazendo referência à tese de doutorado de Katz (1993)¹³, Dantas demonstra

¹³ Katz, segundo Dantas, inicia sua tese relatando que grande parte da produção, relatos e histórias da dança no contexto Ocidental, entendem a dança como

preocupações com as afirmações frequentes encontradas nas bibliografias existentes em dança, que confirmam: *dança é linguagem*, declarações que, segundo a autora, se fazem muitas vezes sem maiores preocupações epistemológicas.

Outra questão destacada pela obra seria a de que, quando se discute esse assunto, ou a linguagem da dança, aparece aliada ao entendimento de uma *expressão pura*, numa perspectiva de expressão espontânea de emoções do dançarino, ou preocupa-se, muitas vezes, com *o que a dança tem a nos dizer*, presumindo-se que haja significados coreográficos precisos, traduções, explicações, narrações, entre outros.

Recorrendo especialmente a Barthes, Dantas faz várias menções à semiologia, considerando, entretanto, que é preciso ir além dela, uma vez que, se engessada, ela não dá conta do sistema complexo da dança e, assim, aponta seu uso “arejado”, com liberdade e folga como sugere o próprio Barthes. As reflexões da autora serão retomadas no transcorrer das nossas explicações.

Exatamente dez anos após a publicação da obra de Dantas, vemos em 2009, Lívia Brasileiro em sua tese de doutorado, constatar, ao investigar os documentos curriculares dos cursos de formação em dança da UFBA e da UNICAMP¹⁴, que o termo linguagem neles aparece inúmeras vezes. Porém, em nenhum dos documentos fica explicitado, segundo a autora, o que se entende por essa linguagem. Com efeito, assinala que esse é um tema que se vem destacando em estudos do corpo e do movimento, tanto na arte quanto na educação física, mas sempre, ao se falar em linguagem, “a primeira relação que se apresenta é com a palavra, normalmente a escrita e a oral” (p. 144), o que não parece ser o intuito dessas áreas, sinaliza a autora.

Visitando Bakhtin (1997)¹⁵, Brasileiro entende que, apesar de esse autor dar ênfase ao papel privilegiado da palavra na materialização da comunicação, ele admite que uma composição musical ou um ritual religioso, por exemplo, não pode ser inteiramente substituídos por palavras. Nisso, a autora vê possibilidade em se falar da linguagem gestual, corporal ou de movimento, que teria no gesto significante seu suporte privilegiado.

linguagem, como se houvesse um acordo tácito entre os praticantes e teóricos da dança quanto à afirmação, porém sem embasamento ou questionamentos.

¹⁴ Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. 8^a. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

Vemos que falar em dança é, sobretudo, falar em corpo e movimento, o que nos autoriza a pensar na existência de uma linguagem gestual; mas, o que dizer, quando para Merleau-Ponty a linguagem, seja ela discursiva ou não, é inteiramente gesto encarnado? Que, por conta própria, já envolve expressão e silêncio? O que pensar quando Gadamer considera na linguagem a presença de um caráter especulativo e ambíguo? E como nos situamos, quando ambos passam a refletir sobre uma linguagem que está para além dos signos? Que renuncia a qualquer arbitrariedade, que no seu encontro com a negatividade, ganha força e re-vive?

Pressupomos que, ao trazer para a roda das reflexões com a dança o mistério da linguagem, que preencheu grande parte das interrogações desses filósofos, podemos abrir novos diálogos, que estejam aptos a futuros desdobramentos, no espaço dessa arte, já que os dois filósofos em questão, por diversos momentos visitaram outras manifestações como a música, a dramaturgia, a pintura e a literatura, mas em nenhum momento fizeram referência à dança quando direcionaram suas reflexões à linguagem.

Se retomarmos a discussão, já iniciada, veremos que, de primeira mão, tanto Gadamer quanto Merleau-Ponty não hesitam em afirmar: *a linguagem não é um instrumento*, como já observamos e testemunharemos, decisivamente, nos posicionamentos a seguir. Nas palavras de Gadamer (2011, p. 176)

A linguagem não é nenhum instrumento, nenhuma ferramenta. Pois uma das características essenciais do instrumento é dominarmos seu uso, e isso significa que lançamos mão e nos desfazemos dele assim que prestou seu serviço.

Segundo Gadamer, o mesmo não ocorre quando pronunciamos as palavras disponíveis de um idioma, pois seria falso pensar que, depois de utilizadas, as palavras retornam ao vocabulário comum do qual dispomos. Isso se deve ao fato de que não nos encontramos como consciência pura, desprovida de linguagem diante do mundo. Por toda a vida, “em todo conhecimento de nós mesmos e do mundo, sempre já fomos tomados pela nossa própria linguagem. É aprendendo a falar que crescemos, conhecemos o mundo, conhecemos as pessoas e por fim conhecemos a nós próprios” (p. 176).

Aproximando-se dessa constatação observamos, em uma das notas de *O Visível e o Invisível*, Merleau-Ponty chegar a um ponto próximo: “para possuir a ideia de ‘pensar’ (no sentido do ‘pensamento

de ver e de sentir’), para fazer a ‘redução’, para retornar à imanência e à consciência de... é preciso possuir as palavras” (2007, p.167).

A operação da consciência constituinte só se torna possível porque as palavras, além de carregarem significações sedimentadas são, por princípio, suscetíveis à agregação de outras relações, não se reenviando a significações positivas. Nessa direção, “a palavra não escolhe somente um signo para uma significação já definida, como se vai procurar um martelo para pregar um prego ou um alicate para arrancá-lo” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 47). Se a linguagem estabelece uma relação viva consigo mesma ou com seus semelhantes, não é um instrumento, é uma manifestação que nos une ao mundo, nos diz Merleau-Ponty (1999). Diz ainda o filósofo que a linguagem muito mais do que um meio, é uma revelação do ser e é

por isso que consegue tão bem tornar alguém presente para nós: a palavra de um amigo no telefone nos dá ele próprio, como se estivesse inteiro nessa maneira de interpelar e de despedir-se, de começar e terminar as frases, de caminhar pelas coisas não ditas (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 43).

Essa passagem de Merleau-Ponty nos faz perceber que, de fato, estamos tão habituados a entender a linguagem como instrumento, que acabamos por duvidar do seu potencial expressivo. Isso me faz recordar do prazer imenso que senti ao ler os textos do “Múltiplas Escritas”, realizados no Múltipla Dança¹⁶ (2014). Por vezes, mesmo não tendo assistido aos espetáculos que estavam sendo refletidos – de alguma forma – era como se eu lá estivesse; naqueles instantes de leitura eles viviam inteiramente em mim, era tão tomada pela escrita que dançava com os textos. Em um primeiro momento, chegamos sempre a afirmar que as palavras não dão conta de dizer a dança, o que não deixa de ser verdade, mas, e se invertemos a situação, a dança daria conta de dizer as palavras, uma conversa, uma poesia?

¹⁶ Festival de dança contemporânea realizado na cidade de Florianópolis, desde 2006. O evento chegando a sua sétima edição em 2014, além dos espetáculos, oficinas, palestras, diálogos, lançamentos, mostra de vídeo dança, entre outras programações, contou com o Múltiplas Escritas, que consistiu na escrita de um texto em torno de uma das atividades da programação do festival, entre elas os espetáculos. Esse poderia ser redigido por qualquer participante (estudante, professor, artista) que estivesse na plateia e tivesse o interesse de fazê-lo (MULTIPLA DANÇA, 2014).

Como explicita Gadamer (2012, p. 519)

de certo que às vezes a linguagem parece pouco capaz de expressar o que sentimos. Frente à presença avassaladora de obras de arte, a tarefa de resumir em palavras o que elas nos dizem parece uma empresa infinda e de uma distância desesperadora.

Mas devemos lembrar que, por outro lado, “[...] a linguagem escapa de todas as objeções feitas contra sua competência” (GADAMER, 2012, p. 519), já que toda compreensão experienciada pela interpretação tende a dar-se como abertura, no encontro com uma infinitude de sentido que supera qualquer fronteira. Sobre o estado nômade da linguagem, Palmer (2006) nos revela que,

para Gadamer, a própria linguagem tem uma estrutura intrinsecamente especulativa. Não é fixa nem dogmaticamente certa, mas porque se processa sempre como evento de revelação, está sempre em movimento, em mudança, tendo como missão tornar as coisas compreensíveis (p.211-212).

A compreensão, diz Gadamer (2012), é sempre um acontecer, e nesse contexto possuem algo de acidental. Nesse caso, podemos falar de uma disposição para ouvir a obra que nos conduz a algo comum, mas que nos dá a possibilidade de movimento, de mudança para novas direções, um diálogo que não aprisiona a obra, mas faz revivê-la em palavras que não a substituem, mas lhe concedem sentidos. O que estamos querendo dizer é que, de fato, nenhuma manifestação linguística consegue dizer a outra completamente, já que nenhuma delas se diz inteiramente, nem se estabiliza; isso implica que podemos sempre nos aproximar na tentativa de uma compreensão, que não se fecha em si mesma, que não se objetifica, que se dá como abertura na interpretação.

Poderíamos supor que essa característica dilatada do compreender, vem sendo almejada nas leituras de obras coreográficas, especialmente, no contexto da dança contemporânea – uma vez que a dança não acaba na sua encenação, mas continua naquele que a testemunhou¹⁷. Não se trata de expor tal acontecimento para falar do

¹⁷ Nos últimos anos, essa prática vem sendo cada vez mais frequente no universo da dança, especialmente no espaço da dança contemporânea. Como exemplo, poderíamos destacar o projeto 7x7 que, desde 2009, realiza

lugar das leituras, no sentido de julgamento, mas queremos apenas sinalizar o seu lugar enquanto espaço de compreensão, uma vez que nos instiga o caráter expressivo da linguagem que os textos carregam, e é para esse local que direcionamos nosso olhar, lembrando que a *compreensão* aqui é como sugere Gadamer (2011), constitui a caracterização essencial da *pre-sença* humana. Nesse caso, há a possibilidade de se pensar uma reflexão, não sobre a obra de dança, mas com a obra, uma elaboração em conjunto, diz Souza (2013).

Isso porque, como nos mostram Fensterseifer e Pich (2012) “os saberes que se manifestam em diferentes registros linguísticos em torno de uma ideia não se reduzem ao conceito discursivo, mas podem ser exprimidos pelas diversas linguagens das quais o ser humano é capaz” (p.34). Assinalam os autores que entre as linguagens é possível uma “tradução”, posto que não há coincidência na traduzibilidade das linguagens entre si mas, sobretudo, uma relação (re)criativa com o original, (*e no nosso caso, um diálogo co-criativo com a obra*) o que não é defeito da relação entre as linguagens, mas sua própria constituição, sua potência, confirmam os autores. Se nos apropriamos do entendimento de Gadamer (2012), quando discorre sobre a compreensão pela leitura de um texto, vemos que ao ler uma obra coreográfica, compreendê-la não significa repeti-la; significa, antes, a participação nos sentidos manifestados, que interpretamos ao trazê-la à fala quando nos expressamos.

Existe aí uma entrega no diálogo com a obra que contempla o que Merleau-Ponty e Gadamer querem nos mostrar: um vir-à-fala ou uma linguagem falante que, no seu acontecimento, ultrapassam todas as espécies de representações, para apenas, ser.

É certo que um texto, ou a poesia, a dança, a pintura e a literatura são expressões distintas, portanto, não queremos anunciar a redução de

manifestações crítico-poéticas sobre o que acontece em dança contemporânea no nosso país. Nasceu durante o Festival Contemporâneo de Dança em São Paulo e, desde então, estende-se a outros eventos que contemplam essa manifestação (PROJETO 7X7, 2014). Em 2012, o Festival de Dança de Joinville, na sua VI edição dos Seminários de Dança, promoveu uma atividade que denominou de Rede de Olhares, na qual pesquisadores-artistas da dança foram convidados a fazer uma leitura das obras apresentadas na Mostra Contemporânea de Dança que, naquele ano, aconteceu em parceria com os Seminários, já que os participantes, de forma geral, foram convidados a prestigiar a Mostra e, posteriormente, a leitura que delas eram feitas (FLORES; NORA, 2013).

uma expressão à outra, mas apenas chamar a atenção para a não arbitrariedade da linguagem sendo denunciada por Merleau-Ponty e Gadamer, seja ela qual for. Se visualizarmos com Gadamer (2011) que “o intérprete não se serve das palavras e dos conceitos como o artesão que apanha e deixa de lado suas ferramentas” (p. 522), chegamos à conclusão de que há algo na linguagem que não estamos habituados a reconhecer, sua especulatividade, sua descentralização para alçar sentidos.

Enfatizando a expressão contemplada nas palavras, Merleau-Ponty nos falará que, “uma música ou uma pintura, que primeiramente não é compreendida, se verdadeiramente *diz* algo, termina por criar por si mesma seu público, quer dizer, por secretar ela mesma sua significação” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 244, grifo do autor). No caso da prosa e da poesia, segundo o filósofo, essa potência é menos visível, já que sempre temos a ilusão de possuir o sentido comum das palavras.

Na verdade o sentido de uma obra literária é menos feito pelo sentido comum das palavras do que possamos imaginar, trata-se de uma trama que encontra na potência expressiva novas formas para se dizer, formas essas que reinventam o sentido das palavras e, por esse motivo, “como tecelão, o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentidos” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 45). Entretanto, essas expressões nunca são postas ao contrário do silêncio, uma vez que nela caminhamos como nos sugere Merleau-Ponty, pelas coisas não ditas e, ao dizermos algo, também deixamos de dizer, pois a expressão nunca se completa, como sopra Clarice Lispector, “poderia dizer ‘tudo’. Mas tudo é quantidade, e quantidade tem limite no seu próprio começo” (1998, p. 90).

Por esses e por outros motivos, para Merleau-Ponty e Gadamer as palavras não são objetos e, é isso que Clarice Lispector, nos faz pensar, quando escreve “quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva” (1998, p.12). Se o instante vive em nós, as palavras vivem sendo, no fluxo dos instantes, “instantes-já que já não é mais porque agora tornou-se um novo instante que também não é mais” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Se embaralhamos as palavras de Merleau-Ponty e Gadamer – manifestação, revelação, Ser, forma-de-vida, acontecimento, acaso, aparecimento, sentidos (...) e assim por diante, temos o ponto de encontro – a experiência da linguagem, *ser-no-mundo*, *ser-aí*, e se as

palavras estão costuradas na experiência, o acontecimento do vir-à-fala, só pode ser expressão encarnada e, pertencendo à ordem humana, carregam a imperfeição e a instabilidade.

Se o vir-à-fala é expressão encarnada, logo começamos a desconfiar do motivo de Merleau-Ponty recorrer ao corpo-próprio e à sua expressividade para dizer a linguagem, e as artes para dizer ambos. Somos nós seres imperfeitos que sustentamos a linguagem e se, por vezes, Merleau-Ponty fez críticas às teorias empírico-analíticas, para afirmar a existência corporal não como objeto, mas como vivacidade orgânica, comparando-o à obra de arte, o mesmo ocorre com a linguagem. Não se trata de falar de linguística, mas o que para muitos podemos chamar de experiência da linguagem – a *linguisticidade* em Gadamer, traduzida por Oliveira (1996) como *linguicidade*, e por Rohden (2005), como *modo de ser linguagem*, além de termos ainda, a experiência ou a significação *linguajeira* encontrada em Merleau-Ponty.

Se para Merleau-Ponty o corpo é próprio no sentido humano, as palavras nada mais são do que o resultado desse encontro entre ser e mundo; por isso, antes de tornarem-se instrumento na ciência da linguagem, antes de pertencerem ao dicionário, elas pertencem à experiência do gesto encarnado, linguagem falante, que agrega um devir com fissuras. Por isso, Merleau-Ponty falará não de uma representação da linguagem, mas de uma potência da expressão, criadora, que deveria ser aproximada das outras artes da expressão, porque a linguagem expressa justamente aquilo que ali está a acontecer.

Isso é o que acertadamente nos diz Dantas (1999), quando salienta que os sentidos, quando instaurados pelos movimentos dos bailarinos, assumem um caráter ambíguo, uma vez que a dança não reproduz, mas cria sentidos e, por esse motivo, a ambiguidade perpassa, tanto a obra como o espectador que se põe a deslizar em sentidos plurais. Então, o importante “não é perguntar *o que* a dança tem a dizer, mas sim especular a respeito de *como* o movimento, em dança, adquire sentido, buscando-o no corpo e no movimento” (DANTAS, 1999, p. 61). Esse é o ponto de chegada de Gil (2004) quando, tantas vezes, recorre aos pensamentos de Merce Cunningham¹⁸ para dizer que “no movimento dançado o sentido torna-se ação” (p.78).

De forma semelhante, ainda conferimos com Godard que “é no gesto que a produção de sentido se organiza” (GODARD, 2001, p. 32), uma vez que as variações mínimas da parte do corpo que iniciam o

¹⁸ Bailarino e coreógrafo norte-americano, um dos representantes da contemporaneidade na dança.

movimento, os fluxos de intensidade, a maneira singular que cada dançarino possui, de antecipar e visualizar o movimento que produz, fazem com que a mesma figura, ou a mesma dança, não se detenha na produção do mesmo sentido (GODARD, 2001).

Fazendo uso de uma expressão gadameriana, assim como um texto, a dança não se limita a dizer sempre o mesmo, mas para quem a interroga dá novas respostas, e a quem lhe propõe respostas sempre apresentará novas perguntas. Uma travessia de experiências, como assinala Louppe (2012), que marca o nascimento de estesias, num encontro que provoca a experiência da percepção, no tempo e no espaço. Como nos mostra Valéry (2005), poderíamos dizer que a dança é o que é, não sendo representação, existe inteiramente nela mesma e, principalmente, em nós. Mas, podemos dizer ainda que, diante dela, nossas incertezas permanecem intactas, nossos pensamentos reunidos à nossa volta, são numerosos e confusos. Por esse motivo, Valéry diz encontrarmos na dança a celebração de todos os mistérios da presença e da ausência.

A dança, assim como qualquer outro gesto, nos lança para além daquilo que exprimimos, é escrita e proferida pela carnalidade, vivacidade, e é isso que conferimos em muitos escritos literários, como nos de Clarice Lispector (1998), para a qual a escrita é inseparável do corpo “[...] não estou brincando com as palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras” (p. 21). E, se as palavras vêm à fala, podemos supor que os movimentos vêm à dança e esses e outras manifestações humanas, por sua vez, revivem nos instantes que vêm à carne e sendo essa nossa abertura ao mundo, permite-nos ir sempre além dos sentidos já recebidos da linguagem. Inscrevendo-se no gesto, a expressão nos mostra o poder que temos de ultrapassar os signos em direção aos sentidos, como sinaliza Merleau-Ponty (2004).

Parece-nos, então, que não se trata de reduzir uma expressão à outra, ou estabelecer uma espécie de competição para saber quem se manifesta mais plenamente; pelo contrário, avistar que para além das particularidades guardam-se cumplicidades, no mistério de uma presença, que se torna fecunda quando entendemos, com Fensterseifer e Pich (2012), ser a linguagem o próprio modo pelo qual o ser se dá, ou seja, como *experiência* de mundo, na qual o ser humano é capaz de diversas linguagens, em constante vir a ser.

Por isso, confirmou Saraiva-Kunz (2003), a dança é *uma outra forma de ser e estar no mundo*, mas podemos dizer que não mais tão distante de um ser-em-linguagem, quando testemunhamos com

Merleau-Ponty (1999) que, nela, a operação expressiva efetua a significação e jamais se limita a traduzi-la, o que está de acordo com o gesto dançado, quando partimos do princípio de que o bailarino “não se move *através de* movimentos, não é agente da forma, mas seu *centro motor*” (SARAIVA-KUNZ, 2003, p.92, grifos da autora).

Se os sentidos dos gestos, sejam eles quais forem, os habitam no movimento da expressão, podemos anunciar que a dança, transbordando em nós, é semelhante à chuva que cai; os sentidos nos invadem, como a água que escoia na terra, nela penetra, e faz ali germinar vida própria, vida que não se fecha em si mesma, lança-se para além dela, dá vida a outras vidas. Gestos calorosos, em estado vivo, brotam sentidos em nossa carne que, no entanto, não se aprisionam; somos solo fértil, fazendo da dança um eterno nascer em nós e no outro.

Com isso, se nos embaralhamos ao pensamento de Fensterseifer (2004), aceitamos que, “enquanto uma palavra estiver presente na linguagem, (*e enquanto um movimento estiver presente na dança*) seus sentidos estão abertos” e, portanto, “cabe a nós a produção de novos sentidos, possibilidade que deriva da ‘imperfeição’ das palavras, (*e dos movimentos*) que tal como a vida, não é precisa” (frases em itálico nossas).

2.2 MOVIMENTO-EXPERIÊNCIA-EXPRESSÃO

Se podemos falar da experiência da linguagem, podemos abrir o diálogo para pensar a possibilidade da experiência do movimento? ... matéria-prima para a existência da dança (DANTAS, 1999). Como se dá a experiência do movimento na dança? Que espaço é esse que sustenta a experiência do movimento? Do que são feitos, de onde vêm e para onde vão os instantes-já na dança?

Se concordarmos com Merleau-Ponty (1999) que a expressão é criadora, vemos que, em todas as manifestações gestuais, a expressão é sempre inseparável do expresso. Assim sendo, não existe expressão anterior ao gesto; nesse caso, para o filósofo, o sentido é o movimento total da expressão, da fala, da música, da dança, da poesia... E, se assim ocorre, se a fala faz brotar significação encarnada no gesto, é graças à experiência falante que, ao se dar, enuncia também, um estilo, articular e sonoro, não permitindo que a expressão falante se reduza à soma de enunciados, ou à simples tradução do pensamento, uma vez que, como bem assinala Müller (2001), os pensamentos possuem relação de não-independência com as articulações gestuais, pois até mesmo nossos

pensamentos mais familiarizados, já falados, renascem, ou em nosso corpo ou no corpo de outro falante.

Como apresenta Merleau-Ponty (1999), não há a elaboração de uma expressão ocorrida dentro (pensamentos) e uma representação que se manifesta fora (palavras), na medida em que o próprio orador, enquanto fala, não pensa em cada palavra para fazê-lo, pois, se isso ocorresse, nada seria dito. Isso porque o pensamento não existe fora do mundo e fora das palavras.

O que nos engana a respeito disso, o que nos faz acreditar em um pensamento que existiria para si antes da expressão, são os pensamentos já constituídos e já expressos dos quais podemos lembrar-nos silenciosamente [...] mas, na realidade, esse pretense silêncio é sussurrante de falas (p.249).

O pensamento do orador, anuncia Merleau-Ponty (1999), “é vazio enquanto ele fala” (p. 245). Diz ainda que, quando nos voltamos à leitura de um escrito, se a expressão nos envolve, não temos um pensamento à margem do próprio texto, as palavras nos ocupam por inteiro. Eis aí o estado de presença tão almejado na experiência da dança que, quando ocorre, sabemos que dançamos esquecidos de nós mesmos, momento fecundo em que damos forma à experiência, deixando revelar nosso ser-na-dança, nosso *estilo*, que é o que torna possível toda significação, assinala Merleau-Ponty (1974).

Se dizer não é colocar uma palavra sobre cada pensamento (MERLEAU-PONTY, 2004), podemos, então, supor que o mesmo ocorre com o movimento? Como ocorre a expressão do movimento na dança?

Heller (2006) faz referência a um fazer na música, que se aproxima de um fazer na dança, quando nos mostra que esse momento nos deixa habitá-lo; trata-se de um *deixar-aparecer-a-expressão*, que permite que a ação seja puramente ação e não represent-ação. Fraleigh (1996) enuncia um instante de unificação-na-ação que ocorre quando dançamos, momento presente, que implica uma unidade do ‘eu’ e do corpo em ação, pois o corpo está *implicado em*, ao invés de separado da vontade. Gil (2004), diz existir na dança, uma ação que pertence à presença do corpo em totalidade no próprio momento em que se manifesta, instante que “[...] a consciência do movimento se torna movimento da consciência” (p. 23). Dantas (1999) assinala que a presença corporal do bailarino se intensifica quando sua atenção é

empregada à sensação do movimento, uma vez que “*dançar é imprimir no corpo a sensação do movimento*” (p. 110, grifo da autora). Louppe (2012) lê a presença na dança como uma qualidade de “estar lá”, “presença total no instante, sem prazo ou antecipação estipulada” (p. 163). Saraiva-Kunz (2003) recorda que, no encontro imediato com a dança, suspendem-se julgamentos, crenças ou reflexões, porque nesse instante os sujeitos estão envolvidos em sua própria relação, de forma espontânea, total e intencionalmente preenchido.

Poderíamos dar continuidade à lista de autores que mencionam o momento da expressão, ou um estado de presença na dança, mas esses já são suficientes para nos mostrar que há um espaço de compreensão no próprio movimento, que não se limita ao pensamento, ou melhor, que não é submisso a ele. Observamos que todos os autores e autoras que trouxemos, fazem menção a uma espécie de ação, atenção, ou concentração, sinalizando o momento da *experiência da expressão*. Trata-se de um “compreender-o-movimento-pelo-agir” (KUNZ, 2012), movimento-compreensão, que – numa proposta gadameriana – é *ser*. Não apenas compreendemos o movimento, ele é compreensão, *presença (Dasein)*, que suscita no exprimir nosso *estilo*, legitimando nossa maneira particular de ser, tratar e interpretar o mundo (MERLEAU-PONTY, 2004), que elucida traços incomparáveis, e denuncia nossas variações no olhar, no tocar, no falar, no dançar, que confirmam: “se-movimentar” é saber humano, possui sua especificidade e constitui-se tão digno quanto o pensar.

Por esse motivo, talvez, Merleau-Ponty (1999) não se tenha cansado de nos lembrar: “o movimento não é o pensamento de um movimento, e o espaço corporal não é um espaço pensado ou representado” (p. 192). Quando nos movemos, espaço e tempo se fazem em nós. Nessa direção, Gil (2004) expõe que bailarinos quando dançam, não percorrem distâncias objetivas e nem tempos cronológicos dados, pois a dança produz unidade de espaço-tempo, de modo que, segundo Saraiva (2005), ela consiste em uma forma dinâmica e única, o que permite que seja em cada experiência criada e recriada novamente.

Valendo-nos da constatação de Palmer (2006), podemos ver com ele que a formação das palavras – e acrescentamos a construção dos movimentos – não é um produto da reflexão, mas sim da experiência, posta pelas exigências dela própria, que revela o *ser* em uma situação.

Isto é o que nos propõe Kunz (2012), quando mostra ser o “se-movimentar” um diálogo. Há um ser-no-movimento que questiona o mundo e suas relações com ele e, na medida em que interroga, é ao mesmo tempo interrogado, permitindo o movimento ser resposta – e

incluímos pergunta – sempre em transform-ação, que se dão, conforme Kunz, em diferentes ocasiões pessoais-situacionais, o que permite conferir no diálogo uma significação tanto subjetiva quanto objetiva.

Cabe-nos dizer que, se o “se-movimentar” é diálogo, podemos emprestar o pensamento de Gadamer (2012) para sinalizar que nessa *convers-ação*, o que surgirá, ninguém pode saber de antemão. A linguagem que nela se emprega carrega em si sua própria verdade, *desvela* e deixa surgir algo que é, e não se representa.

Kunz (2012), ao falar sobre a aprendizagem do movimento, apresenta um processo, que se dá a partir de três formas – *direta*, *aprendida* e *criativa/inventiva*¹⁹ –, nas quais experienciamos a possibilidade de transcender limites pelo “se-movimentar”.

Se recorrermos a elas, ao hábito corporal descrito por Merleau-Ponty (1999), e à experiência de que me apropriei na disciplina *Fenomenologia da Dança: Alteridade, Corpo e Educação*²⁰, ministrada pela professora Ida Mara Freire, podemos arriscar uma descrição da experiência do movimento, a partir dessas situações.

O hábito corporal, como nos mostra Merleau-Ponty (1999), não “reside nem no pensamento nem no corpo objetivo, mas no corpo como mediador de um mundo” (p.201), corpo vivido. Isso quer dizer que o mundo da vida nos guarda a possibilidade de desnudá-lo, quando somos-em-movimento, uma forma não tradicional de conhecer, de inserir-se no diálogo, de compreender, que envolve a apreensão de significações motoras. Na medida em que nossos primeiros movimentos são compreendidos – nos instalamos nesses gestos – e, assim, apanhamos nossas primeiras significações motoras; assim, quando realizados, não necessitam passar por nenhuma espécie de representação, trata-se de um saber que está nas mãos e que não se traduz por nenhuma designação objetiva, conforme Merleau-Ponty (1999).

Entre outras situações, na disciplina *Fenomenologia da Dança*, fomos convidados a compor nossa própria jornada da vida²¹, éramos o

¹⁹ Formas de aprendizagem apresentadas com base nos holandeses, Gordijn e Tamboer, autores que tiveram como pano de fundo de seus estudos a fenomenologia de Merleau-Ponty, especialmente a obra *Fenomenologia da Percepção*.

²⁰ Disciplina oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGE/UFSC) em 2012.

²¹ A dança como jornada existencial é um processo criativo de ensino de dança desenvolvido pela professora Ida Mara Freire (UFSC). Originou-se de um

elenco principal e, por isso, um dos desafios iniciais foi a realização de uma primeira diagonal da vida, a qual exigia que revisitássemos *movimentos* que compunham nossa existência, partindo da infância, passando pela adolescência, percorrendo a fase adulta e, por fim, encerrando com o exercício de morte. Uma travessia da unidade espaço-tempo, que permitia um mergulho em nós mesmos, uma *forma direta* de transcendência de limites, numa intenção espontânea de movimento (KUNZ, 2012), uma vez que não havia espaço para uma elaboração anterior, tratava-se de um vir-ao-gesto, um saber corporal pré-reflexivo que contava com o fundo da memória gestual. Aqui, o espaço não era “de um texto decorado, nem de passos demarcados, mas de um degustado trabalho de memória viva” (FREIRE, 2014a).

Vemos, nesse momento, que nossa história não se dá de forma linear, há um vai e vem de gestos, que acendem e apagam, e um fluxo que não nos permite separar nossa vida em acontecimentos sucessivos. Trata-se de um campo de presença. Em vez de uma única linha, assistíamos a uma rede de intencionalidades que, de um extremo ao outro, se põe a mover, diria Merleau-Ponty (1999) que, recorrendo a Heidegger, faz menção a uma “temporalidade que se temporaliza como por-vir-que-vai-para-o-passado-vindo-para-o-presente”(p. 563), não havendo mais distâncias ou fronteiras, mas deslizamentos entre passado, presente, futuro, já que

a cada instante de um movimento, o instante precedente não é ignorado, mas está como que encaixado no presente, e a percepção presente consiste em suma em reaprender, apoiando-se na posição atual, a série de posições anteriores que se envolvem umas às outras [...] (MERLEAU-PONTY, 1999 p.194).

Portanto, nos ensina o filósofo francês que nunca abandonamos nosso mundo de movimentos já adquiridos; eles estão disponíveis, podem ser revisitados, reaprendidos e reinaugurados a cada momento, frente às exigências desafiantes do presente. Isso era o que saboreávamos na abertura de nossos instantes-já, emprestando as

projeto de pesquisa intitulado Interrogação e Intuição: corpo, diferença e arte na formação de professores. Como nos conta Freire (2014c, p.38) “as Jornadas iniciam-se com a indagação sobre o ser no mundo. Todos nós temos questões profundas, se não explicitadas, latentes em nós. Fundamentam-se numa experiência intuitiva e estética”. Para mais detalhes do processo criativo ver Freire (2014c).

palavras de Lispector (1998), aquilo que captamos em nós, quando transposto em escrita dançante, tem o desespero dos gestos na ocupação dos instantes e, mais que um instante, desejamos seu fluxo. Nossos gestos têm o poder de abrir o tempo, rodopiar junto a ele, e refazer-se em potência viva. Passado, presente e porvir, não se encerram, a expressão gestual é metamorfose em nova vida. Observamos aqui, com Saraiva-Kunz (2003), que nossa dança está sempre em voo, em processo, forma perpetuamente em movimento, cujos momentos (antes, agora e depois) são todos uma só “peça”.

Conforme avançávamos nas aulas, éramos solicitados cada vez mais a pesquisar novos movimentos, a partir de agora, envolvendo, também, procedimentos específicos de composição em dança, como, a exploração das qualidades expressivas do movimento que, nesse contexto, se conectavam aos elementos da natureza (terra, fogo, água e ar). Nessas atividades, ocorria uma transcendência de limites pela aprendizagem, posto que havia uma ideia de movimento (KUNZ, 2012), provocada, nesse caso, pelas imagens dos elementos da natureza em questão, o que permitia uma intencionalidade sempre em construção. Gestos desdobravam-se, articulavam-se, conectavam-se... Havia espaço para a construção de poéticas particulares que, aos poucos, eram atravessadas pelo fazer do outro. Nessa dinâmica, momento a momento, se re-configuravam pequenas composições partilhadas, em um dizer merleau-pontyano, gestos fundavam uma nova expressão, fazendo-se, ao reabrir o tempo e espaço, atualizando significações.

Após tantas vivências, nossa tarefa final era, aos poucos, *desconstruir construindo* nossa primeira diagonal da vida; podíamos entrelaçar algum tipo de objeto que tivesse marcado nossas cenas cotidianas e que agora era convidado a agregar-se às experiências partilhadas, enriquecidas com as novas pesquisas de movimento – assim nasceria nossa dançada jornada da vida. Essa etapa, sem dúvida, privilegiou uma intencionalidade que transcendeu limites através da invenção (KUNZ, 2012). Um exercício de liberdade, de alteridade que, a partir de questões, situações, provocações do presente, nos possibilitou um diálogo aberto, expressivo e situado. Tínhamos nas mãos o poder de decidir quais seriam as cenas que iriam reescrever nossa história e, sobre isso, confirmávamos a presença de um *ser* que não se fixa em lugar algum, mas que, junto ao mundo, é um constante devir. Em escuta de nós mesmos, o silêncio se fez gesto, e ao vir-ao-gesto, nossa dança, já não era apenas nossa, e nos vimos impregnados por outras existências encarnadas, que conosco teceram e tecem nossas vidas.

Movimentos que em nós percorriam não eram acessados ou pinçados, como objetos, como se pudéssemos abrir uma caixa e lá encontrá-los estagnados, mas nosso corpo-próprio na situação atual se redescobria neles. Ao acessá-los, eles eram os mesmos e já eram outros. Comentando essa combinação de vir do jogo da vida, Freire (2014b) diz que, surpreendentemente, a narrativa sobre a vida de cada um de nós muda durante o tempo que vivemos, e aí se interroga, “o que se mantém, o que se modifica na existência, e no corpo, que cria a sensação dessa dança escorrendo entre os dedos do tempo vivido?”

Os primeiros movimentos da minha infância (...) gatinhar, rastejar, cair, rolar (...) já se entremeavam com os movimentos experienciados em outros espaços, aos da aula de dança contemporânea, por exemplo, em que o contato com o solo é frequente. Os gestos com a fita da ginástica rítmica, que me acompanharam toda a adolescência, recebiam outra conotação, enozada em meus gestos ela lembrava os conflitos da vida, que, junto a outras interrogações, ganhavam novas formas. No percurso, descubro-me em novas interrogações e, assim, finalizo a jornada com tímidos gestos que recordam ações indígenas, apontando, com isso, minha curiosidade em saber mais sobre minha própria ancestralidade.

E aí conferimos com Merleau-Ponty (1999) que somos sempre um esboço provisório de nosso ser, ressoando um porvir, já que na experiência do movimento, sempre nos recompomos, guiando-nos com o auxílio de uma movimentação já adquirida, e pelo mesmo caminho, o novo gesto, ao ser aprendido, é penetrado por uma nova significação, assimilando um novo núcleo significativo; por isso, “a passagem do presente a um outro presente, eu não a penso, não sou seu espectador, eu a efetuo, eu já estou no presente que virá, assim como meu gesto já está em sua meta, eu mesmo sou o tempo” [...] (p. 64).

A experiência do movimento, como temporalização na ação, talvez nos ensine que, se os gestos pertencem à situação e não se resumem a cópia de algo previamente dado, a experiência dançante permanece muito mais próxima de um corpo-falante do que de um corpo-pensante. Isso implica avistarmos que, assim como ocorre na linguagem, há a possibilidade de uma dança falante, sempre em metamorfose na ação, que não pede autorização à reflexão para vir-aogosto; nessa circunstância, a apreensão da significação dos gestos e movimentos é apreensão de sentidos, realização de uma experiência (DANTAS, 1999).

Se, como disse Merleau-Ponty (1991), as palavras ensinam nossos pensamentos, nossos movimentos podem vir a surpreender a nós

mesmos, dando-nos na experiência da dança outras possibilidades, na qual o conhecido dá voz ao estranho, às incertezas e às descobertas; como diz Lispector (1998), uma existência insustentável pela razão, que então nos leva a seguir uma verdade latente, e que só encontramos quando trazemos os gestos à visibilidade, tecidos na sutileza de um silêncio.

A dança, ao deixar-se vir-ao-gesto se faz “quebrando o silêncio o que o silêncio queria e não conseguia” (MERLEAU-PONTY, 2007, 171), e ao dar-se, continua a envolvê-lo, visto que “o visível possui, ele próprio, uma membrura de invisível, e o in-visível é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 200). Essa tensão entre visível e invisível, sentido e não-sentido, expressão provocada e convocada pelo silêncio pode ser visualizada no depoimento da bailarina Denise Stutz, sobre seu processo criativo.

A criação é um lugar desconhecido. É sempre doloroso o lugar do não saber sobre si mesmo. Então, você começa a enfiar a mão neste lugar e vem tudo, o que você gosta de ver, o que você não gosta. Você enfia a mão lá dentro e vai arrancando, sem saber o que vem por aí. [...] é muito interessante quando estou nesse estado de criação, que é necessário dizer. Você tem a sensação da necessidade de falar e você começa a construir. [...] a criação é uma desorganização (VILELA, 2013, p. 176)²².

Como nos diz Lispector, não é o que está feito, mas o que tortuosamente se faz, desequilibrados gestos que são o luxo do silêncio, “a harmonia secreta da desarmonia” (1998, p.12). Todavia, não se trata aqui de desmerecer a experiência do pensamento, pois a experiência da dança pode sempre nos provocar a experiência de pensar, posto que o pensamento possui seu próprio movimento, mas isso não quer dizer que dançar se reduza ao pensar, e uma vez que ela se aproxima mais da experiência falante, pelas condições da própria expressão encarnada e partilhada, lembramos que linguagem e pensamento operam por diferenças, mas nem por isso se opõem, não há dualidade, mas “relação de não-independência” (MÜLLER, 2001).

²² Os relatos de Denise Stutz encontram-se no livro “Uma vida em dança: movimentos e percursos de Denise Stutz”, fruto da tese de doutorado de Lilian Vilela.

O filósofo Badiou (2002), tentando encontrar uma saída, quando trata a dança como metáfora do pensamento, acrescenta que a dança possibilitaria o “pensamento como acontecimento, *mas antes que ele tivesse seu nome*” (p. 84, grifos do autor). Um pensamento sem nome é, como nos mostra o autor, um pensamento indecيدido e infixado. Isso se aproxima do que Chauvi (2002) aponta quando nos revela a experiência do pensamento, pensamento pensante, que reabre o conceito, ou como diz Badiou, não nomeado. Entretanto, ficamos ainda com a primeira opção (experiência do movimento), compactuando com a formulação de Bracht (2012) quando expõe que, até é possível falarmos em “pensar com o movimento”, o que confirma sua abertura numa exploração que ultrapassa seus próprios limites. Todos sabem que não há limites para o pensamento. Entretanto, se não há pensamento sem palavra, “ao invés de utilizar a palavra ‘pensar’ (muito vinculada à ideia de **conhecimento** como algo restrito ao plano cognitivo) podemos ampliar para a noção de fazer experiências com o movimento” (BRACHT, 2012, p. 12). E assim se questiona o autor, “que tipo de experiências são possíveis e são feitas tendo como ação o movimentar-se?” (BRACHT, 2012, p. 12).

A experiência da linguagem (ou da palavra) que se materializa em nossos gestos, guarda proximidade com a experiência do movimento, dada a imperfeição quando essas vêm à expressão. Como nos orienta Manuel de Barros “as palavras se sujam de nós na viagem” (2013, p. 354), nelas guardamos os desconcertos, os deslimites. Portanto, nos interessa a vizinhança da vida expressiva dos gestos, na medida em que quando as tornamos acessíveis e visíveis aos outros, fazem-se cúmplices de sentidos ambíguos, plurais, e rebeldes.

Quando abandonamos, se assim podemos dizer, o projeto metafísico do movimento humano – deslocando-o do mundo dos ideais, da perfeição, do estereótipo, do controle – para a dinâmica do seu próprio acontecer, “abre-se espaço para as experiências próprias como referências de análise. No caso das experiências de movimento isso dá uma dignidade à contingência do movimento” (ALMEIDA, FENSTERSEIFER e BRACHT, 2014, p. 301) e “se-movimentar” torna-se a “possibilidade de experiência enriquecedora do horizonte existencial” (ALMEIDA, FENSTERSEIFER e BRACHT, 2014, p. 300). É a expansão da existência pela possibilidade outra de “construir narrativas, sempre, se não mais pobres, diferentes do próprio movimento” (ALMEIDA, FENSTERSEIFER e BRACHT, 2014, p. 301).

A narrativa que anteriormente esbocei a respeito da minha experiência com o movimento na dança, de certa forma, retrata esta

afirmação dos autores. A temporalidade construída na experiência do movimento opera sempre pela diferença, e o que para alguns pode ser visto como falta, como lacuna, pode justamente ser a potência do movimento na dança, é o que dá a ela, o estatuto do sendo, do tornar-se, do vir-a-ser, que a sustenta em diferentes tempos e espaços. E concordamos com os autores quando dizem não ser esse *um defeito do movimento* – nesse caso da dança – o que nos arrasta, novamente, como nos alertam os autores, ao plano da linguagem, dada sua imperfeição, sua capacidade de dizer sempre não se dizendo totalmente, o que nos mostra que “todo dizer sempre acena para o espaço aberto de sua continuidade. Mesmo tomando uma direção, o dizer nunca se esgota, havendo sempre mais por dizer” (GADAMER 2011, p. 233), sempre mais por dançar.

A dança, como experiência do movimento, ao vir-ao-gesto, assim como qualquer outra forma de expressão, não se fixa e, mesmo sendo dançada, por vezes passada pelo esforço da descrição ou conceituação, não se esgota em nenhuma dessas possibilidades, posto que elas permanecem em horizontes abertos. Como expõe o próprio Merleau-Ponty (1999), quando fala da experiência do pensar, o saber contraído, sedimentado, não nos deve enganar, não é uma massa inerte “[...] meus pensamentos adquiridos não são uma aquisição absoluta; a cada momento eles se alimentam de meu pensamento presente, eles me oferecem um sentido, mas eu o restituo a eles” (p. 182).

Se acompanharmos Chauí (2010) quando diz ser a experiência “[...] o que em nós se fala quando falamos” (p. 272), de forma bastante semelhante, conferimos que no instante em que a dança opera em nós, não há espaço para algo que dela distante esteja, ela nos transborda, a dança é o que em nós vibra quando vibramos, o que em nós grita quando gritamos, o que em nós sussurra quando sussurramos, o que em nós movimenta quando nos movimentamos, o que em nós envolve quando envolvemos, o que em nós acontece, quando acontecemos; somos o peso transferindo-se de um lado para o outro, ora dilatado, ora oculto, submerso nos fluxos que em nós percorrem, quando abandonados na experiência nos con-fundimos, eis aí a experiência que em nós dança quando dançamos, na ação da própria dança, dançamos, mas, sobretudo, somos por ela dançados, e já não sabemos mais: quem dança e quem é dançado?

3 O INACABAMENTO DA ARTE E DA CULTURA: A PROSA INSTITUÍDO-INSTITUTE

3.1 CARNE - (INSCRIÇÃO)-CORPO-MUNDO: SOMOS FEITOS DO MESMO TECIDO

Como pudemos perceber até o momento, o espaço (perceptível, sensível, expressivo) que sustenta a experiência do movimento é o corpo-próprio em seu diálogo corpo-mundo, mas, para fermentar essa relação, Merleau-Ponty traz, na sua obra inacabada, a dimensão carnal²³ como espessura, elucidando o entrecruzamento entre a percepção corporal de meu corpo com a de outrem e, junto a ele, o imbricamento de uma temporalidade que jorra em nós.

O filósofo francês dá ênfase a uma relação intercorporal entre *eu-outro-mundo*, na qual “o corpo é posto de pé diante do mundo e o mundo de pé diante dele, e há entre ambos uma relação de abraço. Entre esses dois seres verticais não há fronteira, mas superfície de contato” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 242). A relação de abraçamento exalta a confirmação: “meu corpo é feito da mesma carne que o mundo [...] essa carne de meu corpo é participada pelo mundo, ele a reflete, ambos se imbricam mutuamente” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 225).

Desse contexto, surgem as expressões *quiasma* e *reversibilidade*, que nos indicam que “toda percepção é formada por uma contrapercepção [...] é ato de duas faces” (p.238), ver e ser visto, tocar e ser tocado, sentir e ser sentido, estado de quiasma, de um eu com o outro, de um eu com o mundo. A partir desses imbricamentos, Merleau-Ponty (2007) vai confirmar a existência do entrelaçamento entre *atividade e passividade*, posto que certa circularidade ocorre entre “falar-escutar, ver-ser visto, perceber-ser percebido” (p.238). Por isso, tal circularidade já não nos permite objetificar uma identificação de quem fala e quem escuta, quem vê e quem é visto, quem percebe e quem é percebido (...), assim eu-outro não somos subjetividades positivas, mas duas aberturas, pertencemos ao mesmo mundo, partilhamos da mesma carne, e com ela nos confundimos.

²³ Merleau-Ponty (2007) assinala que não há nome na tradição filosófica para designar o que ele chama de carne, pois “não é matéria, não é espírito, não é substância” (p.136), e nesse caso, diz ele que seria necessário “para designá-la, o velho termo ‘elemento’, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo [...] Nesse sentido, a carne é um ‘elemento’ do Ser” (p.136).

Uma vez que dificilmente criamos ou desenvolvemos algo sem os primeiros esboços, arriscamos, quando aqui começamos a desconfiar de uma possível aproximação entre a *aderência da carne do corpo à carne do mundo* de Merleau-Ponty com o nosso *pertencimento à tradição*, mencionado por Gadamer.

Quando fala em linguagem, como já pudemos observar no primeiro capítulo, Gadamer nos recorda que o lugar onde vivemos é onde se insere também a grande corrente da tradição, e uma vez que o processo de compreensão se move inteiramente na esfera de sentido mediada pela tradição da linguagem, aqui poderíamos falar da *tradição*, usando uma expressão merleau-pontyana, como *carne do mundo (espessura)* e, já que estamos nela, não há como fugir, respiramos nela, por isso, mesmo quando não desconfiamos, ela está agindo em nós.

Esse reconhecimento ressoa a vulnerabilidade da existência. Somos existências vulneráveis, ao outro e ao mundo. Daí que a *compreensão* deste mundo, seja pela palavra ou pelo movimento, seja pela arte (...), envolver um suposto entrelaçamento *atividade-passividade* (Merleau-Ponty), o que pode aproximar-se do “todo jogar é um ser-jogado” (GADAMER, 2012, p.160), dimensão atribuída pelo diálogo, quando Gadamer faz menção a *uma ação da própria coisa*, no ato de compreender.

Compreender é um eu-outro-mundo em reverberação, é um ser afetado afetando, por isso, no ato de compreender, Gadamer constata a obtenção de um horizonte de interpretação e o reconhece como uma fusão de horizontes (nesse caso da obra e do intérprete). No entendimento gadameriano, o interprete, ao buscar compreender um texto, não se impõe com sua opinião diante dele, mas nem por isso deixa de lado seus próprios pensamentos; seu horizonte é determinante, é acionado, despertando sentidos próprios, mas no movimento da compreensão ocorre a fusão de horizontes, e surge então “uma ‘coisa’ que não é somente minha ou de meu autor, mas uma coisa comum a ambos” (GADAMER, 2012, p. 503).

Se compreender é interpretar, nessa configuração “a vida histórica da tradição consiste na sua dependência a apropriações e interpretações sempre novas” (GADAMER, 2012, p. 514); com isso, o horizonte não se fixa, nos diz Lawn, e o contato dos horizontes não diz respeito a um obliterar o outro, “não é o caso de um sujeito ativo projetar um significado num objeto inerte e morto; pelo contrário, ambos, o presente e o passado, têm horizontes que podem ser juntados produtivamente” (LAWN, 2007, p. 93). Ainda com o autor, vemos que a metáfora da *fusão*, apesar de estar relacionada com o entendimento do

passado, prontamente pode ser desdobrada para o entendimento interpessoal e intercultural.

Pensamos aqui na possível fusão de horizontes na composição dos gestos na dança, uma vez que a criação coreográfica exige troca eu-outro, investigação de movimentos e contatos com outras culturas, outras obras que inspiram e interpelam o seu horizonte interpretativo-criativo sobre o mundo. Se dançar é uma forma de compreender o mundo, sua composição arrasta, nessa forma de compreender, outros horizontes interpretativos; um encontro que produz incessantes interpretações. Por isso, diz Merleau-Ponty (2007), “compreender é apreender pela coexistência (p.180)”, “a comunicação transforma-nos em testemunha de um mundo único” (p.23), tornando-nos variantes de um mundo comum.

Se ao compreendermos “algo”, somos jogados por esse “algo”, de certa forma podemos supor que é nessa direção que Merleau-Ponty (2007) evidencia o acasalamento entre atividade e passividade, peculiarmente, no seio da criação, que não se opõe, mas se complementa, conforme Ménasé (2008). A autora nos mostra que a passividade funda a experiência como abertura ao novo, a partir de uma relação de desvio, uma ação pela qual transformamos os sentidos que herdamos. Importante ressaltar que, como bem explica Heller (2003), passividade nesse contexto trata-se, não de uma submissão ou controle, mas de uma passividade *na* atividade, do deixar acontecer, “nesse ato não levamos: nos *deixamos* levar, nos deixamos *arrebatar*” (p.142, grifos do autor)²⁴.

²⁴ O autor trabalha, especialmente, com o ensaio de Heidegger de 1944/45 intitulado *Zur Erörterung der Gelassenheit*, para a discussão da *Gelassenheit*, ainda sem tradução para o português. Com isso, evidencia que “de todo esse ensaio, talvez o mais difícil seja traduzir justamente essa palavra inicial: *Gelassenheit*. No dicionário aparece geralmente com o sentido de ‘calma’, ‘serenidade’ ou ‘repouso’. O verbo *lassen* significa ‘deixar’, assumindo novos significados em suas formas derivadas como *verlassen* (‘abandonar’), *loslassen* (‘largar’, ‘soltar’), *zulassen* (‘permitir’), *einlassen* (‘admitir’). Em todos esses verbos, o *lassen* continua transmitindo sua ideia básica de deixar, quase num sentido de ‘passividade’: no abandonar há um ‘deixar que se vá’, no largar há um ‘deixar que caia’, no permitir há um ‘deixar que ocorra’, no admitir um ‘deixar que entre’ (pelo menos, é nesse sentido que se compreende o ‘admitir’ em alemão, e não no sentido de concordar). Esse sentido do ‘deixar’, existente na palavra *Gelassenheit*, se perde na tradução para o português como calma ou serenidade” (p. 142).

Por isso, disse Merleau-Ponty (2007, p.146) que “as ideias musicais ou sensíveis [...] não são possuídas por nós, mas possuem-nos”, “daí, como disseram muitos pintores, o sentir-me olhado pelas coisas, daí, minha atividade ser identicamente passividade” (p.135). Talvez seja por esse mesmo motivo, que a bailarina Denise Stutz, quando fala da sua atuação como intérprete-criadora frente ao trabalho da coreógrafa Lia Rodrigues, confirma: “acho que eu encarnava a Lia. Entendia o trabalho pelo olhar dela. A gente não se parece nada fisicamente e nos confundiam em cena” (VILELA, 2013, p. 171).

A partir da fala da Denise, poderíamos lembrar a proposição de Gadamer, “todo jogar é um ser-jogado” (p.160), e aí poderíamos falar aqui de um *jogo da própria dança*, que nos interpela (todo dançar é um ser-dançado). Se considerarmos que nesse diálogo, eu-outro-mundo, não há quem mande e quem obedeça, podemos dizer que ao “se-movimentar”, somos também movimentados, seja pelo nosso próprio movimento, ou pelo gesto do outro, seja pela situação, ou pela própria manifestação como um todo, na qual estamos envolvidos. Ousando fazer um adendo ao “se-movimentar” (KUNZ, 2012), podemos presumir que em todo “se-movimentar”, há um *ser*-movimentado; obviamente, de forma alguma isso elimina o potencial de nosso encontro originário com o mundo (instituição originária) quando, no movimento, nos refazemos instaurando sentido, – ao contrário, marca apenas a existência do fenômeno da expressão como ação temporal e intersubjetiva. Ao *ser*-movimentado celebramos a presença do outro, somos o *ser* do movimento ao mesmo instante em que o movimento fala em nós²⁵.

Lembramos, também, que Gadamer ao falar do jogo no contexto da experiência da arte, chama a atenção dizendo que o jogo não permite ao jogador comportar-se em relação a ele como se fosse objeto. No caso da arte, a partir da relação que se estabelece, não existem mais artistas, mas tão somente aquilo que por eles é jogado, o próprio *modo de ser da obra*. Nesse caso, desaparecem os dançarinos, acende-se a obra coreográfica que, para chegar a tal configuração, contou com o espaço de jogo entre os horizontes das proposições coreográficas e os horizontes dos intérpretes-criadores, fusão de olhares, percepções, sentidos... que resultaram no próprio modo de ser da obra, uma ação criadora que, ao se dar, se separa não se separando do criador.

²⁵ Retomaremos a discussão mais adiante quando falarmos da historicidade na dança.

Esse processo, Chauí (2002) vai chamar de Fissão no Ser, “a divisão no interior do indiviso” (p.139)²⁶. Com suas palavras, poderíamos dizer que dançar é um sentir-se dançando, não sendo o que se dança, uma abertura que envolve o máximo de proximidade e também o máximo de distância. Por isso, “a dança é possibilidade de arte encarnada no corpo” (DANTAS, 1999, p. 25), e, “é oferecendo o seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16).

Começamos a perceber que a carne do corpo e a carne do mundo, e a nossa fusão de horizontes são feitas do mesmo tecido, porque há na existência humana a possibilidade de partilharmos experiências. Posso me ver no outro, quando leio um texto ou aprecio uma dança, pois os gestos me arrastam a um mundo comum, dando-nos a possibilidade de ir além dele. Eis aí a entrada de Merleau-Ponty ao instituído, quando fala da linguagem e das demais formas expressivas. Quando nascemos, a linguagem assim como a dança e outras formas de ser já estavam no mundo, por isso elas falam em nós, e não são produções de uma subjetividade apartada do mundo, há sempre uma relação intercorporal eu-outro-mundo que “carrega consigo o pessoal e o anônimo que se entrecruzam no desenrolar da vida” (CAPALBO, 2008, p. 161).

Como já testemunhamos nas falas de Gadamer e Merleau-Ponty, isso não quer dizer que nos tornamos objeto, ou pura passividade na ação, pelo contrário, a carne do corpo misturada à carne do mundo, resulta em um movimento expressivo, uma *con-fusão* de um eu atravessado pelo outro, como diria Leminski um contranarciso:

em mim
 eu vejo o outro
 e outro
 e outro
 enfim dezenas
 trens passando
 vagões cheios de gente
 centenas

 o outro que há em mim
 é você

²⁶ [...] Cézanne não é a montanha de St. Victoire, Proust não é Albertine, Guimarães não é Diadorim. A experiência é ponto máximo de proximidade – ver-se visto ao pintar, ouvir-se ouvindo ao compor, sentir-se falando ao escrever – e é o ponto máximo de distância – não se é o que se pinta, nem o que se compõe, nem o que se escreve (CHAUI, 2002, p. 140).

você
 e você
 assim como
 eu estou em você
 eu estou nele
 em nós [...] (2013, p.32).

O que nos concede essa possibilidade de co-pertencimento ao outro é (são) a (as) linguagem (ens). Como mostra Palmer (2006), a linguagem tem o poder de abrir um espaço em que o mundo se revela, não o mundo impessoal, mas sim o mundo como um estado entre pessoas, que nos dá a possibilidade da compreensão partilhada, sendo a linguagem o próprio meio dessa compreensão. Isso quer dizer, segundo Rohden (2005), que a linguagem não é apenas o término de um processo compreensivo, mas sim “o próprio processo em que o sujeito se constitui” (p. 228).

O grande diferencial de Merleau-Ponty nesse processo de constituição humana, como vemos, é trazer a dimensão carnal do corpo como um sensível que sustenta a inscrição de todos os outros, ela é o pivô do qual participam todos os demais sensíveis, e o que difere a carne do corpo da carne do mundo, é que a carne do corpo no processo de advir humano no ser, busca tornar-se um eu (CAPALBO, 2008).

Trata-se, como nos mostra Chauí, de uma experiência que nos abre para o que não somos, e isso só é possível, porque somos ser bruto, “ser bruto é o originário, não como algo passado que se desejaria repetir ou ao qual se desejaria regressar, mas a origem como o aqui e o agora que sustenta, pelo avesso, toda forma de expressão” (CHAUI, 2002, p. 155). Sinaliza a autora, que a nova ontologia de Merleau-Ponty estará pautada no que o filósofo denomina de ser bruto, que não busca outra coisa, senão a experiência da criação, que focaliza o “eu posso”, um ser que realiza uma experiência tornando-se ela própria.

Em *O Visível e o Invisível*, presenciamos Merleau-Ponty falar de matrizes simbólicas que são abertura ao ser, portanto, “[...] o espaço ou o tempo da cultura, como da natureza, não são sobrevoáveis e a comunicação de uma cultura constituída com outra se faz por meio da região selvagem onde todas nasceram” (p. 114). A entrada mais profunda de Merleau-Ponty, ao tema da cultura, nos mostrará que não somos apenas o seu espelho, posto que, como ser bruto, recorreremos às expressões constituídas dando-lhes na experiência uma nova vida. Nesse percurso, não há apenas eu, mas também um nós, e uma temporalidade que em nós se funde.

Para aprofundar o entrelaçamento, *dançar e ser dançado*, necessitamos reabrir as interrogações ainda sem movimento: – Como se relacionam, em Merleau-Ponty, os fenômenos percepção e expressão? Como os gestos dançados (instituídos) conversam com os gestos dançantes (instituintes) na experiência do ser selvagem? E a partir delas lançamos outra, nas pistas de Chauí (2002): – O que na dança nos faz movimentar e nos dá o que dançar? Se a autora fala do impensado, como podemos falar do in-movimentado e qual a relação desse não movimento com a historicidade operante em nós?

3.2 O CAMPO DE SIGNIFICAÇÕES NA DANÇA: SER-SELVAGEM E O INACABAMENTO DA EXPRESSÃO

Visando entender a dança como linguagem, nessa perspectiva de *ser-no-mundo*, *dasein*, haverá inspiração e, paulatinamente, incorporação de elementos encontrados nas reflexões edificadas por Merleau-Ponty no texto “*A linguagem indireta e as vozes do silêncio*”, no qual o filósofo busca compreender a linguagem em sua operação de origem, vendo, com isso, a necessidade de aproximá-la às outras artes de expressão. Para tanto, recorre, especialmente, ao universo da pintura, sem esquecer que a pintura se expressa a seu modo, o que não inviabiliza a possibilidade de tratar, ambas, como gesto, experiência corporal no mundo, uma trama envolvida e envolvente, entre eu-outro-mundo, ou, corpo, cultura e história. Inicialmente, destacaremos dois pontos, a saber: a historicidade e o problema da objetividade versus subjetividade no âmbito da pintura, e partindo deles, estenderemos aproximações com a dança.

Merleau-Ponty (2004) quer nos mostrar uma historicidade operante que percorre o campo de significações no universo da pintura, e que pode ser comparada ao nosso corpo como um todo, já que não há separação entre suas partes, elas estão todas implicadas umas às outras, reunidas por um motivo central – o aparecimento da expressão. Contudo, quer eliminar a ideia de uma história que se encerra em algum ponto, ou que possa ser dividida em acontecimentos sucessivos. Ao interrogar-se sobre semelhanças encontradas em obras de diversos cantos no mundo, Merleau-Ponty, aponta que esse fenômeno não poderá ser compreendido, se “começamos por nos colocar no mundo geográfico ou físico, e por colocar aí as obras, como eventos separados cuja semelhança ou simples parentesco fica então improvável e exige um princípio de explicação” (p. 100).

Para tal, o que se propõe é o direcionamento do olhar para a cultura a partir de uma ordem geral do *advento*. Com a expressão *advento*, o filósofo quer sinalizar que a cultura não deriva de eventos puros, não consiste em um evento fechado em sua diferença, e muito menos se encontra terminada de uma vez por todas. *Advento* indica *inauguração* de sentidos, *seqüências*, ou *recomeços*. Esse é o excesso encontrado nas obras que ultrapassam o espaço e o tempo, e que não poderá ser compreendido se pensarmos em um mundo fragmentado²⁷.

Trata-se de reconhecer aqui uma história cumulativa, “que prossegue em cada pintor que reanima, retoma, e relança a cada nova obra o empreendimento inteiro da pintura” (p. 92). Isso nos ajuda a reconhecer a criação na arte, não como um milagre, mas sim, encontro com o mundo, o que levará Merleau-Ponty (2007) em uma das notas de trabalho de *O visível e o invisível*, sublinhar que a criação apenas do ponto de vista natural é insuficiente “Trata-se de uma criação que é invocada e engendrada pelo *Lebenswelt* como historicidade operante, latente, que a prolonga e dela dá testemunho” (p. 170).

Se começamos a transpor tais reflexões para o universo da dança, vemos que sua história no ocidente tradicionalmente demarca bem as fronteiras de um acontecimento ao outro, classificando-os, apresentando-os como fatos cronológicos. Ao contrário, o que Merleau-Ponty (2004) quer nos mostrar é que, se pensamos a historicidade a partir da ordem do *advento*, muito mais que simples fronteiras, há superfície de contato, diálogo, que se dá porque somos seres encarnados. O corpo aqui é reconhecido como um sistema voltado à inspeção do mundo, sua capacidade transpõe distâncias e desvenda o futuro perceptivo.

As obras de arte não mostram claramente os processos pelos quais passaram para chegar à visibilidade, por isso há sempre um fundo invisível sustentando o aparecimento da expressão. É o que sinaliza Louppe na obra *Poética da dança contemporânea*, quando rejeita a concepção linear da história da dança e se interessa, como ressalta Fazenda (2012), pela “profundidade que urge procurar a dimensão invisível dos acontecimentos, lá onde as relações se tecem, onde as práticas se modificam e as variantes individuais nascem, e de onde emergem as novas complexidades” (p.9). Eis aí, também, o surgimento

²⁷ Merleau-Ponty assinala que, assim como é preciso pensar o mundo para além do ponto de vista geográfico ou físico, da mesma forma, é reconhecível que o corpo que se instala no mundo, se expressa a partir de uma ordem de relações que a biologia e a fisiologia puras não suspeitam.

do problema levantado por Merleau-Ponty na sua última obra começando a revelar-se: – Como passamos da percepção à linguagem?

Nossas percepções se entrecruzam, e são partilháveis graças à nossa capacidade de ser, e se dar como linguagem. De fato, não nos contentamos em ficarmos apenas na percepção, queremos tocar a expressão do outro, queremos vibrar junto ao mundo com todos nossos sentidos, mas queremos ainda mais, é preciso manifestar nosso ser, seja dançando, escrevendo, falando, cantando (...) numa ação que nos envolve e deságua no que Merleau-Ponty (2007) chama de espírito selvagem, ser da práxis, que se devolve ao mundo constantemente por via da criação, por isso a “expressão da experiência muda de si, é criação” (p. 187).

Se suscitarmos essa relação mais profunda do aparecimento da expressão, observamos que não há como fugir do mundo para dançar, para estarmos situados na tradição, ou no universo dançante; basta dançarmos, e fazemos isso muitas vezes sem ter consciência de que estamos retomando algo que aqui já se manifestava. A tradição não é algo que nos é distante, mas sim uma espessura, da qual já estamos impregnados.

Assim, assinala Merleau-Ponty (2004, p. 103) que

a quase-eternidade da arte se confunde com a quase-eternidade da existência encarnada, e temos no exercício do nosso corpo e de nossos sentidos, na medida em que nos inserem no mundo, os meios de compreender nossa gesticulação cultural, na medida em que esta nos insere na história.

Se nos apropriarmos da reflexão do filósofo, sobre como os gestos nos lançam novamente ao campo da expressão originária, veremos que foi nossa carne, enquanto portadora de comportamento, quem abriu no mundo, por meio do que Merleau-Ponty (2004, 1974) chama de *gesto orientado*, um campo inesgotável à nossa conduta. No caso da dança, o campo das significações dos gestos dançantes está aberto, desde que surgiu o *ser-no-mundo* e dançou; a chamada dança primitiva, ao nascer, iniciou um campo expressivo, fundando um espaço cultural, o qual longe de se esgotar nesse instante lançou-se num futuro aberto, um por vir de significações²⁸.

²⁸ Nesse sentido, Chauí (2010), em seu ensaio intitulado: “Merleau-Ponty: o que as artes ensinam à filosofia”, nos diz que “Quando foi feito o primeiro desenho na parede da caverna, foi prometido um mundo a pintar, o qual os pintores não

Como sugere Merleau-Ponty (1974), o primeiro gesto orientado inaugura uma ordem, funda uma instituição, uma tradição, que não se fecha, pois o *ser*, da mesma forma que dá vida aos primeiros gestos, neles se instala para deslizar dos signos aos sentidos, fazendo-os dizer novamente o que ainda não tinha sido proferido, de forma semelhante ao que ocorre na linguagem (fala falada, fala falante). Por isso, o filósofo assinala que a arte é composta por *um esforço de dizer aquilo que permanece sempre a dizer*. Com efeito, consideramos, então, que recomeços sempre estiveram presentes na dança. Dançando, partilhamos de um campo de significações comuns, porém, a partir dos nossos próprios gestos, desenhamos cavidades, relevos, proximidades, distâncias, engendramos sentidos, numa (des)construção devir. Dançar é uma forma de aventurar-se e “as aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim” (GUIMARÃES ROSA, 1965).

Esse é o *advento* anunciado por Merleau-Ponty, a obra coreográfica, e suas proposições artísticas²⁹ ultrapassam seu tempo, e jamais se encerram nelas mesmas. Uma vez que a obra coreográfica não nos diz tudo, junto a ela enovela-se a composição do silêncio, e esse em proposta merleau-pontyana é “[...] negativo fecundo, instituído pela carne” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 236). Surge daí, o não movimento, o excesso que nos convida a retomá-lo, silêncio desdobrado, que ao vir-a-dança, mais adiante, nos mostrará que o “nada é antes a diferença dos idênticos” (2007, p. 236).

É sobre rastros, traços e ecos que evocamos um dançar original. São os excessos, as destemperanças, que nos arrastam ao desassossego, dando-nos o que dançar. O dançarino é convocado, com sua dança, a devolver ao mundo todas as energias que nele se fizeram, *deformação coerente*, nos diz Merleau-Ponty (2004), numa tarefa única, esforço da

fizeram senão retomar e reabrir. Quando foi proferido o primeiro canto e o primeiro poema, foi prometido um mundo a cantar e a dizer que músicos e poetas não fizeram senão retomar e reabrir. Quando foi feito o primeiro gesto cerimonial, foi prometido um mundo a dançar e a esculpir que dançarinos e escultores não fizeram senão retomar e reabrir” (p. 286).

²⁹ Fazem parte das proposições artísticas os métodos que auxiliam na construção da obra. Louppe (2012) destaca que o “trabalho da dança”, composto pela poética do movimento, agrega procedimentos de composição (corporal/teórico), e o que a autora faz, é revisitar propostas estéticas, observando como o uso de ferramentas, métodos de aprendizagem, ideias estéticas (...), ultrapassam trabalhos corporais e obras coreográficas, entre eles: a exploração do fluxo, peso, espaço, diferentes partes do corpo, respiração, movimento abdicado de música (...).

expressão, experiência da verdade. Como se todo nosso ser rodopiasse em torno desses gestos ainda mudos que nos suplicam vir ao mundo. Um eu atravessado pelo nós, um tempo dilatado escorre em nossa carne, e em co-presença há o rastro silencioso dissolvendo-se, perfurando e se recompondo em nossos gestos. Algo estranho a quem pertencemos nos assume, se dá a falar em nós. Somos adotados por um tempo, a quem ao mesmo instante interrogamos. Damos luz a novos gestos que a experiência nos clama. E aí, conferimos com Merleau-Ponty, que não há *coincidência* com o passado, pois estamos separados pela espessura do nosso presente, e se o passado encontra algum espaço novamente, é apreensível por alguém que num presente está.

A dança trabalha com essa circularidade, pontua Louppe (2012), o movimento é memória corporal, que assume duas formas complementares, o inscrito e o que se abre ao desconhecido na própria experiência, e tecendo-se a partir de uma natureza múltipla, cada clarão representa uma procura singular. Os movimentos percebidos nos levam a uma incessante decifração que, por sua vez, retornam a um novo enigma. Temos aí uma expressão que nunca se completa, e só podemos concordar com Merleau-Ponty (2007) quando afirma: tudo que dizemos, antecipa algo, e esse será retomado.

Não havendo coincidências, só há espaços para a diferença, portanto, a historicidade operante no universo da dança não nos deixa esquecer que nenhuma forma de expressar substituiu a outra, ao contrário, chocaram-se, imbricaram-se, distanciaram-se, somaram-se – recriando-se sob novas formas de se dizer.

Nesse sentido, podemos observar como se entrelaçavam as danças populares e as danças de Corte. De acordo com Portinari (1989), durante séculos medievais que se estenderam também no Renascimento, as danças que nasciam das manifestações populares eram posteriormente adaptadas pela classe dominante. Executadas em recinto fechado, ganhavam um tom de refinamento e elegância, mas nem por isso podemos deixar de observar que foram recriadas ambas as manifestações, concomitantemente. O mesmo se pode dizer do balé de Corte que, nascendo das danças de corte, se transformou em balé teatral, chegando ao balé profissional.

Aqui, queremos chamar a atenção para o fato de que já não podemos mais dizer com precisão quando acaba e quando começa uma manifestação. O que temos é um entrelaçamento de danças, canções, dramas, recitativos, pantomimas, músicas instrumentais (...), e como é

possível observar, mesmo após ser codificado³⁰, o balé não deixou de ser repensado por seres que lhe foram concedendo outras possibilidades. A exemplo, podemos mencionar Georges Noverre³¹ (1727-1810) que, como pronunciou Garaudy (1980), foi uma das pessoas que mais desejaram dar uma significação nova à técnica clássica. Para tanto, primeiramente modificou seus movimentos convencionais, sendo necessário que se abandonassem as vestimentas pesadas e luxuosas, assim como as perucas, para devolver ao corpo a sua expressividade. E foi dessa forma que Noverre trouxe à dança clássica um espírito novo, definido por ele como *balé de ação* (GARAUDY, 1980). Poderíamos citar também Diaghilev e Fokine³² com o desenvolvimento do balé moderno e tantos outros que lhe quiseram dar uma nova vida.

Na atualidade, essa transformação não parece cessar. Como evidencia Xavier (2012), o balé ainda se encontra vivo, reinventado em trabalhos contemporâneos de importantes coreógrafos, como nas criações de Édouard Lock (*La La La Human Steps*) e nas obras de Rodrigo Pederneiras (*Grupo Corpo*)³³. Assinala a autora que, para ambos, o balé é um material a ser explorado e, ao misturar-se a outros elementos, aparece em cena transformado³⁴.

Ainda tratando da reinvenção da dança clássica, Xavier recorda do coreógrafo americano William Forsythe. Como nos mostra, esse coreógrafo entende o balé como uma língua viva, o que resulta em uma fala que não se diz da mesma forma. Contudo, chama-nos a atenção que, para ele, “o corpo é espaço potencial para dissolução de quaisquer fronteiras (a separação entre balé e outras danças, por exemplo)” (p. 54), e nessa perspectiva “[...] a dança é ato de inclusão no mundo, e não de desligamento. A dança é meio para evidenciar diferenças, para aprender a olhar” (p. 54/55, grifos nossos); isso, ao que tudo indica,

³⁰ O balé clássico foi codificado, em 1700, por Pierre Beauchamp, professor da Academia de Luís XIV, que instituiu as cinco posições para essa dança, tendo como base a posição dos pés (*en dehors*) e dos braços (*port de bras*).

³¹ Professor e bailarino de balé francês.

³² Serge Diaghilev (1872-1929) empresário russo que fundou, organizou e dirigiu os Ballets Russes – Michel Fokine (1880-1942) coreógrafo e bailarino russo. Trabalhando juntos, foram responsáveis por muitas mudanças no balé clássico, como: figurinos, temas, tempo de duração de espetáculos, movimentação dos bailarinos, e outros mais.

³³ Grupo Corpo, fundado em 1975, Belo Horizonte, Brasil. *La La La Human Steps*, formada em 1980, Montreal, Canadá.

³⁴ Para maiores detalhes de como o balé está inserido nessas companhias, acessar Xavier (2012).

tem um pouco do que Merleau-Ponty nos diz quando destaca uma historicidade que não exclui, e um corpo que possui a capacidade de transpor distâncias, escavando, desvendando o futuro perceptivo, que muito devemos à disposição e à abertura de nosso olhar³⁵.

Assim,

admitimos que o próprio do gesto humano é significar além de sua simples existência de fato, inaugurar um sentido, resulta disso que todo gesto é *comparável* a todo outro, que provenha todos de uma só sintaxe, que cada deles seja um começo, comporte uma seqüência ou recomeços enquanto não é, como o acontecimento, opaco e fechado sobre si mesmo, e uma vez por todas findo, que vale além de sua simples presença de fato, e que nisso é por adiantamento aliado ou cúmplice de todas as outras tentativas de expressão (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 91).

Se considerarmos que o próprio da cultura é nunca começar e não acabar no instante (MERLEAU-PONTY, 1974), conferimos que não há criação que se sustente apenas do ponto de vista natural. Diante disso, podemos destacar Isadora Duncan³⁶ (1877-1927), dançarina americana, que entre tantas, foi uma das pessoas que mais se interrogaram sobre o sentido da dança, almejando um reencontro original com essa arte. Seu desejo maior era criar uma dança e movimentos que ainda não existissem; sendo assim, “seus estudos e observações não deviam se limitar às formas manifestadas pela arte, mas antes e, preferencialmente, ir buscar lições nas fontes vivas da natureza” (DUNCAN, 1969, p.144). Entretanto, como nada acontece sem um instituído, sem o qual não poderia existir um novo instituinte, Isadora vai buscar inspiração para sua dança estudando imagens de gestos dançados nos vasos gregos situados no museu do Louvre na França.

Aqui, evidenciamos que há no campo da dança, sem dúvida, experiências singulares, o que impulsiona um sentido, antes de tudo, em gênese. Porém, essa situação não indica que a obra nasça de um monólogo interior. Isadora partiu das danças gregas e, baseando-se nelas, ressignificou seus movimentos, evocando todo o campo de

³⁵ Não no sentido apenas da visão dos olhos, posto que para Merleau-Ponty podemos olhar com o corpo por inteiro, nossas mãos podem ver, nossos olhos podem tocar, e assim por diante, há sempre imbricamento dos sentidos.

³⁶ Considerada um dos marcos da modernidade na dança.

significação carregado naqueles gestos, o que resultou na sua própria criação³⁷. Em uma passagem de sua autobiografia, a dançarina cita um discurso que recebeu de um pintor que apreciava sua arte e que entre tantas palavras dizia:

Isadora, no seu desejo de exprimir os sentimentos humanos, achou na arte grega os mais belos modelos. [...] dotada do instinto das descobertas, ela voltou-se para a natureza, origem de todos esses movimentos e, convencida de que é preciso imitar e revivificar a dança grega achou a sua própria expressão. [...] A dança de Isadora não é um divertimento, é uma manifestação pessoal, uma obra de arte viva, que nos incita a trabalhar e fecunda dentro de nós as obras a que o destino nos chamou e que ainda haveremos de realizar (CARRIÈRE apud DUNCAN 1969, p. 65/66).

Aí reside o sentido do *advento* anunciado por Merleau-Ponty que é, sobretudo, promessa de eventos. No devir dançante moderno, após a criação dessa “nova dança” que não deixou nenhuma técnica específica, apenas uma concepção que reaproximou a dança da vida, outros vieram, como: Martha Graham, Ruth St. Denis e Ted Shawn, Rudolf Von Laban, Mary Wigman, Doris Humphrey³⁸, entre outros que, dando continuidade, trouxeram novas propostas estéticas, criando técnicas, métodos, surgindo outros estilos dançantes, e esses continuam na atualidade inspirando novas obras que nunca param de nascer, reunindo-se em novas tentativas de expressão. Nessa direção, Dantas (1999) ressalta que técnicas de movimentos – incluindo as consagradas – são

³⁷ Importante lembrar que Isadora inspirou-se e também tocou vários artistas, como os de teatro, músicos, escultores, pintores e poetas da sua época. Além disso, pesquisava obras de Nietzsche e Rousseau, leituras que, com toda certeza, ultrapassaram sua dança.

³⁸ Bailarinos, coreógrafos e professores de grande destaque que impulsionaram a dança moderna: *Martha Graham* (1894-1991): bailarina, coreógrafa e professora norte-americana. *Ruth St. Denis* (1879-1968): bailarina, coreógrafa e professora norte-americana. *Ted Shawn* (1891-1972): bailarino, coreógrafo e professor norte-americano, casou-se com Ruth St. Denis e fundaram a escola Denishawn (1915-1931) com sede em Los Angeles. *Rudolf Von Laban* (1879-1958) húngaro, bailarino, coreógrafo, professor e um dos grandes teóricos da dança. *Mary Wigman* (1886-1973): bailarina, coreógrafa e professora alemã. *Doris Humphrey* (1895-1958): bailarina, coreógrafa e professora norte-americana.

resultado de todo um processo em que estão acumuladas tradições e inovações, concepções que recebem sempre influências de um contexto, e podem ser desdobradas, continuadas ou reinterpretadas.

Loupe (2012), ao se ater a esse processo de transformação no campo da dança, anuncia fronteiras flutuantes e, com isso, assume não mais uma distinção entre a modernidade e a contemporaneidade nessa arte³⁹. Recorrendo às escolas, coreógrafos e bailarinos, a autora investiga uma “herança dialética em que cada contributo é novamente posto em causa, retomado, deslocado, rejeitado, por vezes eliminado, revisitado e, por fim, aperfeiçoado de forma inesperada” (p. 43). Para a autora, só existe uma dança contemporânea que nasce no início do século XX e desde então carrega a ideia de uma linguagem gestual não transmitida. É possível reencontrar, na poética da dança contemporânea, o que Loupe chama de os mesmos *valores*, que sofrem abordagens por vezes opostas, mas sempre reconhecíveis, entre eles, a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo, que busca uma identidade, a produção no lugar da reprodução de um gesto⁴⁰. Contudo, o que interessa à autora é descrever o entrecruzamento de percepções e alianças súbitas entre os corpos que, por vezes, nunca se encontraram.

Podemos pensar que essa força latente, destacada por Loupe, que ultrapassa o universo contemporâneo da dança, de alguma forma se relaciona com os questionamentos de Merleau-Ponty a respeito do suposto rompimento entre a pintura clássica e a moderna. Assim como a autora reivindica um tempo não cronológico entre a modernidade e a contemporaneidade da dança, o filósofo é ainda mais radical quando ressalva que não se pode escolher ou separar o mundo e a arte, nossos sentidos e a pintura, estão todos entrelaçados (MERLEAU-PONTY, 2004).

Vemos que Merleau-Ponty retomando as análises de Malraux, sobre a pintura clássica como representação da natureza, e a pintura moderna como questionadora dessa objetividade, conclui que são necessárias revisões, uma vez que a ideia de expressão criadora é, sem

³⁹ Loupe assinala que a contemporaneidade na dança começa com Isadora Duncan, porém traz outros nomes, como François Delsarte, por exemplo.

⁴⁰ Exemplificando valores que ultrapassam o tempo, Loupe menciona que “é surpreendente ver, por exemplo, como o entusiasmo actual dos bailarinos europeus por Trisha Brown operou uma retomada dos *valores* essenciais da dança contemporânea, nos quais nem sempre se pensava: a experiência do peso, a fluidez de um movimento contínuo, a imprevisibilidade de um gesto futuro, etc.” (p. 43).

dúvida, moderna, mas cumpre-nos interrogar: – Será que por isso podemos considerar a pintura clássica apenas como *representação* de uma natureza?

Nesse contexto, Merleau-Ponty (1974) nos conta que

Malraux indica freqüentemente que a concepção moderna da pintura, como expressão criadora, foi uma novidade para o público muito mais que para os próprios pintores, que sempre a praticaram, mesmo se não tinham consciência dela e não faziam sua teoria, que, por essa razão mesma, freqüentemente anteciparam a pintura que nós praticamos [...] (p. 64).

Com isso, elucida o filósofo francês que a pintura clássica não consiste apenas em representar, não é exercício arbitrário; resta-nos, então, reconhecê-la “como uma criação, e isto, no próprio momento em que quer ser representação de uma realidade” (1974, p. 67), posto que os clássicos, muitas vezes, operavam sem saber, tal metamorfose. Os gestos, sendo sustentados pela vida encarnada, tendem a ultrapassar e a escapar de qualquer objetividade, e aí reside o apreço de Merleau-Ponty pela aproximação das artes e da linguagem; da mesma forma em que a arte clássica não consiste apenas na representação do mundo, no decalque da cultura, e a arte moderna não se reduz ao reduto individual da criação, nossas palavras não possuem o papel de reencontrar a expressão já antecipada e muito menos se dão fora da coexistência. Arte e linguagem nunca acabam no que dizem, suscitam na própria expressão uma busca, cujos sentidos não acabamos de alargar.

Emprestando as palavras de Merleau-Ponty (2004), com toda razão, podemos afirmar que a dança moderna, ou contemporânea de Isadora Duncan, não é uma volta à subjetividade. Como já presenciemos, não houve uma vida secreta fora do mundo, pelo contrário foi imitando e revivificando a dança grega que encontrou sua própria expressão, seu estilo. Da mesma forma, se trilhamos o pensamento do filósofo, é necessário um esforço para a desconstrução da ideia comum do balé clássico, que aparece, muitas vezes, apenas como uma técnica que privilegia a pura imitação. Não se trata de negar que existam métodos de treinamento nessa dança que almejam encontrar a perfeição, a estabilidade dos gestos, porém a dimensão da experiência corporal descrita por Merleau-Ponty, quer nos mostrar o corpo como um nó de significações vivas, que não se fixa em situação alguma, o que nos permite no instante da ação, re-convocar a expressão novamente.

Com esse fato, há em nós humanos, o poder de ultrapassamento, potência instituinte, que tende a tornar as artes e a linguagem, sempre expressivas a cada vez. Esse é o poder da nossa percepção encarnada, visto que “a percepção nos abre a um mundo já constituído, e só pode reconstituí-lo” (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 134). Esse reconstituir é o que possibilita dois gestos culturais nunca se tornarem idênticos, tornando impossível em arte a pura e simples repetição (MERLEAU-PONTY, 1974). E é por esse viés que a dança, como todas as artes, seja ela clássica, popular, moderna, contemporânea (...), torna-se possível como um horizonte aberto, para novas percepções, novas construções, novas relações, novas dimensões, novas significações.

Temos a impressão de que Forsythe está de acordo com Merleau-Ponty, quando diz “[...] a dança é ato de inclusão no mundo, e não de desligamento” (XAVIER, 2012, p. 54/55). Talvez, se Merleau-Ponty estivesse vivo, continuasse a sustentar um tempo alargado entre a arte clássica, moderna e contemporânea. Na perspectiva pontyana, poderíamos pensar que não existem fronteiras fixas entre as formas de dançar; o que há são as *diferenças*, campos e campos expressivos, e as assinaturas pessoais (estilos), mas nunca a exclusão. A dança moderna para nascer necessitou da existência da dança clássica para desejar tornar-se diferente.

Os projetos mudaram, mas não a tarefa, *tentativa de expressão, deformação coerente*. Valendo-nos das reflexões de Merleau-Ponty (2004), vemos que “todos os tempos pertencem a um mesmo universo” (p. 91), e o clássico e o moderno, ou o clássico e o contemporâneo pertencem ao universo da dança. Nossa tarefa está aberta desde que surgiu o primeiro gesto dançante (primitivo/cerimonial) até a nossa dança “consciente”.

Aí temos a prosa do mundo, logo a prosa da dança, a prosa dos sentidos, a prosa das percepções (...) emaranhadas, incessantemente, ao inacabamento. É a emergência da expressão, nascendo do ser selvagem, e simultaneamente, contando com a singularidade, de alguma maneira, tocada pela pluralidade.

Se considerarmos a dança nessa perspectiva – ser-no-mundo – vemos que ao deixar cair os adjetivos que seguem de mãos dadas com ela: dança-‘jazz’, dança-‘flamenca’, dança-‘contemporânea’, dança-‘clássica’, dança-‘popular’..., a *dança* permanece. Apesar das infundáveis diferenças, há algo que nos faz reconhecer, talvez, a energia viva presente no gesto humano, pulsão de vida e a busca pela expressão, que não cessa em lugar algum, operando des-continuamente, sempre quando alguém se põe a dançar. Mas nossa tendência, com toda a grandeza de

viver, é sempre agregar mais e mais características, aumentando o campo expressivo, operando pela diferença, porque *ser*, nos diz Merleau-Ponty (2007), é o que de nós exige criação, para que dele tenhamos a experiência.

4 POSSÍVEL ACONCHEGO ENTRE A EXPERIÊNCIA-DA-PALAVRA E A EXPERIÊNCIA-DO-MOVIMENTO: UMA MIRADA A PARTIR DE *NATURALMENTE*

4.1 *NATURALMENTE* - TEORIA E JOGO DE UMA DANÇA BRASILEIRA: A OBRA DE ANTONIO NÓBREGA ABRINDO CAMINHOS NO ENTENDIMENTO DA DANÇA COMO LINGUAGEM

É o corpo, que é o que é, eis que não pode mais se conter na extensão! – onde ficar? – onde mudar? – Essa unidade aspira ao papel do Todo. Quer representar a universalidade da alma! Quer remediar sua identidade pelo número de seus atos! Sendo coisa, explode em acontecimentos! (VALÉRY, 2005, p. 58).

Trago essa passagem de Valéry, na tentativa de mostrar um pouco do que Antonio Nóbrega provocou ao meu olhar, quando o avistei pela primeira vez. Era um sábado de verão, aula de Pós-Graduação em Dança, disciplina *Danças Populares Brasileiras*. Meus gestos debutavam, instalando-se em danças nunca antes incorporadas: maracatu, cavalo marinho, carimbó, coco, congadas, e por aí vai. Junto a isso, tivemos a oportunidade de assistir a fragmentos da série intitulada *Danças Brasileiras*, apresentada pelo Canal Futura, gravada em 2004, protagonizada por Antonio Nóbrega e sua esposa Rosane de Almeida, idealizada por ambos e pelo cineasta Belisário Franca.

Logo me encantei com a série que abria entoando: *"viajando pelo Brasil, procurando conhecer e aprender os passos, gingados dos dançarinos populares, aprendemos que as danças circulam, e que o corpo informa sobre a vida de cada dançarino"*. O artista e sua companheira, com toda sensibilidade, cumpriam não apenas o papel de apresentador das danças, mas colocavam-se na direção delas e, incorporando-as, misturavam-se, navegando em vidas que se doavam à dança, juntando-se à diversidade de movimentos presente nos quatro cantos do nosso país. Meu espanto foi duplo, pois ao mesmo tempo em que apreciava o espetáculo do vasto vocabulário de saberes corporais brasileiros, sentia imensamente por não ter visto nada disso na formação acadêmica.

Voltando ao Nóbrega, ultrapassada pelas palavras de Valéry, interrogava-me:– Corpo, que é o que é? Parecia não se conter em seus gestos, onde ficar? Onde mudar? Imbricando-se às danças, parecia

querer representar a universalidade da alma brasileira, remediar sua identidade pelo número de danças que se inscreviam nele próprio, até explodir em acontecimentos. A partir de então, desejei saber mais sobre quem era Antonio Nóbrega, e de onde vinha esse seu interesse pela dança, especialmente, de matriz popular.

Logo descobri que Nóbrega, além de apreciador da cultura popular, é representante de um trabalho artístico-coreográfico, que se expressa pelo desejo de estruturar uma técnica de Dança Brasileira Contemporânea de matrizes populares. Natural de Recife, o pernambucano envolveu-se muito cedo com o universo das artes. Desde a infância, dedicou-se ao estudo da música, elegendo o violino como seu principal companheiro. Com formação musical erudita integrou a Orquestra Sinfônica do Recife por três anos e em 1971 começou a participar do Quinteto Armorial⁴¹ a convite de Ariano Suassuna.

Daí advém todo o prestígio dedicado aos artistas populares, o que fez com que Nóbrega mergulhasse intensamente nos estudos da cultura popular, proporcionando-lhe o contato não apenas com a música, mas também com todo o universo de manifestações presentes nesse espaço de saberes humanos, do qual destacamos a dança. Proveniente do comprometimento com esse universo, o artista iniciou em 1976 um trabalho que revela seu estilo próprio de concepção em artes cênicas e música, apresentando, desde então, diversos espetáculos que misturam a música, o teatro e a dança.

Com isso, o artista aparece referenciado como dançarino, coreógrafo, ator e músico (violinista de formação erudita), o que faz de seu trabalho um diferencial no que tange à fusão entre formação erudita e conhecimento das manifestações populares (LIMA, 2006). Nessa direção, podemos dizer que o espetáculo, com o qual pretendemos dialogar, “*Naturalmente* – Teoria e Jogo de uma Dança Brasileira⁴²”, se aproxima do que Dantas (2005) intitula de cena contemporânea, já que, como nos mostra a autora, a partir dos anos 1990, as produções coreográficas diluem fronteiras entre disciplinas artísticas como o teatro,

⁴¹ Quinteto Armorial é um dos projetos que nasceu do denominado Movimento Armorial, fundado e organizado pelo escritor paraibano Ariano Suassuna, cujo objetivo era a realização de uma arte erudita, partindo das raízes populares da cultura brasileira. Com isso pretendia-se uma reeducação dos nossos músicos através de instrumentos de conhecimento popular, como o berimbau de lata, a viola, a rabeca, o pífano e o violão (COSTA, 2007).

⁴² A partir desse momento, usaremos a abreviação *Naturalmente*, quando nos referirmos à obra.

a dança, a *performance*, as artes visuais, as artes midiáticas, o cinema, o vídeo e a música, motivo pelo qual podemos expandir a ideia de dança contemporânea, para a de cena contemporânea.

É importante ressaltar que Nóbrega não é apenas dançarino e coreógrafo que pesquisa uma determinada dança popular para montar um espetáculo; pelo contrário, seu envolvimento de cerca de quarenta anos com a cultura popular brasileira, faz das suas obras uma apresentação da vida que se con-funde com a obra, o que torna seu trabalho instigante. O fato de ser um artista multidisciplinar levou-o a ser estudado pelas lentes de pesquisadores distintos, nas interfaces do teatro, música e dança (COSTA, 2007; ANJOS, 2009; HADDAD, 2002; LIMA, 2006)⁴³.

A escolha dessa obra coreográfica deve-se ao fato de Nóbrega, em 2010, ter completado quarenta anos de carreira, e nesse espetáculo dedicado à dança, anuncia ser um espetáculo-síntese, porque representa para ele uma etapa de estudos de quase quarenta anos após seus primeiros encontros com os brincantes⁴⁴ e dançarinos populares. Vale destacar que, em julho de 2014, tive a oportunidade de apreciar uma apresentação do espetáculo no Teatro São Pedro, em Porto Alegre, o que fez crescer minha curiosidade pelo seu projeto artístico.

Como dialogar com *Naturalmente*?

Que caminho eleger para realizar um diálogo com o espetáculo? Escolhas são sempre difíceis, e essa não escapou dos movimentos da indecisão, posto que somente após a qualificação do projeto de tese, encontramos um desenho próprio. Embora encontrado, o desenho permaneceu borrado, sobrevivendo à instabilidade. Se, quando dizemos algo, inevitavelmente (também) deixamos de dizer, no esforço da compreensão, partilhamos daquilo que é instável, mutável, próprio ao tempo...

Há, no campo da dança, várias maneiras de acessar uma obra coreográfica, e existem, sobretudo, estudos bem consolidados que se

⁴³ A dança, em todos os trabalhos, aparece citada como um das linguagens pertencentes ao universo artístico dos estudos de Nóbrega, ganhando visibilidade quanto à sua importância em suas obras. Entretanto, em grande parte, as investigações dedicadas aos seus trabalhos, não apresentam um enfoque específico na dança e seus procedimentos coreográficos.

⁴⁴ Termo normalmente utilizado para designar os participantes das manifestações culturais populares (ANJOS, 2009).

utilizam, principalmente, da análise dos processos de criação e dos processos de recepção da obra. Esse último foi, inicialmente, nossa motivação, já que sugere como via de acesso o vídeo, que foi nossa primeira forma de aproximação da obra. Tivemos como orientação inicial Pavis (2011), que afirma ser necessário, do ponto de vista metodológico, reconhecer que o vídeo se tornou uma ferramenta relevante tanto para o registro, quanto para a análise de espetáculos de teatro, dança e música, entre outros. No entanto, segundo o próprio autor, é preciso que se levem em consideração a complexidade e a multiplicidade dos tipos de espetáculos, por isso é necessário que o pesquisador crie as metodologias mais adaptadas ao seu estudo.

Não demorou muito para nos darmos conta de que esse caminho não atenderia ao propósito da nossa investigação. Ainda que a interpretação da obra tivesse o apoio do vídeo e não excluísse meu olhar enquanto espectadora, minhas perguntas iniciais estavam todas direcionadas para o processo de composição coreográfica (ação criadora), isso porque, de saída, nossas reflexões teóricas buscavam uma aproximação entre o modo de existir da linguagem e o modo de existir da dança.

Por outro lado, sabíamos, também, que falar da obra coreográfica a partir do vídeo tem seus limites, uma vez que, como sinaliza Louppe (2012), a obra coreográfica é apenas uma parcela entre os elementos, que compõem toda a atividade dos bailarinos; processo nomeado pela autora de intertexto na dança. Dito isso, sinaliza que o trabalho de dança evoca “através de todos os seus complexos processos de realização: um trabalho ao mesmo tempo corporal, teórico, filosófico, transformador incessante de percepções” (p. 366).

Para ter acesso a todo esse complexo processo, aos detalhes de construção da obra, à sua textura poética⁴⁵, estávamos cientes de que seria preciso um desenho metodológico amplo, que contemplasse o contato direto com os bailarinos e o coreógrafo.

Devido ao tempo disponível para a investigação e os caminhos teóricos iniciais elegidos, optamos, não por uma análise do espetáculo, tampouco por uma descrição linear da obra, mas sim por um diálogo, pautado em alguns aspectos apresentados pela obra, em conversa com

⁴⁵ Poéticas são, como nos mostra Dantas (1999, p. 42), “as referências de que se serve o artista, consciente ou inconscientemente, para realizar suas obras”. Trata-se de ideias, compreensões, entendimentos que se tem acerca da dança, que envolvem, além de uma visão de mundo, princípios formativos e técnicos que inspiram e dão forma à obra coreográfica (DANTAS, 1999).

nossas indagações teóricas⁴⁶. Trata-se, então, da experiência do diálogo, ou o que, talvez, possamos chamar de leitura-dançante, aproximando-se do que Bardet (2014, p. 16) chama de “ecos inquietos e intempestivos entre danças, palavras e conceitos”.

No esforço de pensar a dança como linguagem, – a partir da fundamentação filosófica de Merleau-Ponty e Gadamer, dialogando com a obra coreográfica de Nóbrega, – há uma tentativa de compreender a proximidade da experiência-da-palavra (linguagem) com a experiência-do-movimento (dança), olhando para a entrelinha de uma palavra à outra, de um movimento ao outro, de uma obra à outra. Que aspectos partilham a potência da expressão, ou a expressão encarnada quando essa vem à dança, ou vem à palavra?

Aqui nos aproximamos do pensado por Roquet (2011) no texto, “Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo”. Ao refletir sobre a leitura do gesto dançado, enfatiza a autora que as perspectivas de análise podem ser diferenciadas, considerando as muitas maneiras de abordar a questão do “sentido” do gesto. Ao descrever, no campo da dança, possíveis abordagens, ressalta que se trata de “não mais pensar a significação do gesto, mas de pensar no que Roland Barthes chamava de *significância*” (p.8). O termo *significância* é acompanhado de uma nota de rodapé informando que “Barthes⁴⁷ propôs chamar de *significância* aquilo que diz respeito ao ‘sentido obtuso’, aquilo que afugenta o signo fora da significação” (p.8).

Esse pensamento, acreditamos nós, está muito próximo de Merleau-Ponty (1999), quando rejeita ser a expressão um sistema arbitrário de signos, os quais estariam ligados a significações já claras para si. A *significância* faz vizinhança com a “função conquistadora da linguagem”: conquistadora, ativa e criadora (MERLEAU-PONTY, 1999, 2007), na qual a operação expressiva ultrapassa os signos em direção aos sentidos. E, se os sentidos nunca coincidem com os signos, operando na negatividade, é justamente porque o corpo assume papel de destaque na vocação expressiva de sentidos não dados, mas agidos. Isso, de certa forma, é o que Roquet reconhece quando ressalta que, desde a fenomenologia, se expandiram as noções de “corpo”, o que permite pensar, conforme Bernard, o ato criador,

⁴⁶ Quais são as possibilidades da dança ser reconhecida como linguagem? O que seria o caráter não instrumental da linguagem para Merleau-Ponty e Gadamer? E, como tal dimensão se relaciona à experiência da dança?

⁴⁷ Barthes, Roland. «Le troisième sens». *L'obvie et l'obtus*: Paris: Seuil, 1982.

não mais como emanção de um ‘corpo como estrutura orgânica permanente e significante, mas (como) trabalho de uma rede material e energética móvel e instável de forças pulsionais e de interferências de intensidades díspares e cruzadas’ (BERNARD, 2001, p.20 apud ROQUET, 2011, p. 12).

Eis, então, que a abordagem da leitura do gesto dançado sustentada pela autora, reconhece o corpo como acontecimento e privilegia o aspecto expressivo do movimento, legitimando “interações entre gestos, posturas e o *sentir* da corporeidade, interações imaginárias em presença e no meio-ambiente” (p. 13), validando a afirmação de que “nenhum gesto pode ser dissociado do seu contexto” (p.13).

Penso ser esse pensamento propício para a leitura da experiência do movimento em *Naturalmente*. São agenciamentos de gestos díspares que se imprimem na cena, potencialidades de movimentos que são ultrapassadas por várias intensidades, captando gestos que chegam de muitas direções e interagem na composição.

Como já anunciado na introdução, trata-se da busca de uma inspiração, da possibilidade de um diálogo; não que a obra possa trazer respostas exatas sobre os questionamentos de Merleau-Ponty e Gadamer sobre a linguagem e suas aproximações com a arte de maneira geral, pois não se trata de causalidade, uma explicando a outra, mas sim da possibilidade do diálogo e da experiência.

Ao tratar desse tema, também me movem as indagações surgidas na qualificação do projeto de tese: – Será que a obra de arte, ou a potência da expressão reconhecida na arte já se constitui linguagem para esses filósofos? É necessário que a potência da expressão seja reconhecida como linguagem? Ou, nas nossas formas de ser no mundo, *mediadas* pela linguagem, traduzir as potências de expressão (da dança, da poesia, da música, da pintura...) em palavras é, antes de tudo, uma necessidade nossa, de torná-las inteligíveis, “domesticadas”, legítimas?

De antemão, penso não ser nosso propósito encerrar a discussão apenas trazendo afirmações: é ou não é, mas sim, então, buscar elementos no espetáculo e nas leituras teóricas, que suscitem essa discussão ainda tão polêmica na dança e contribuam com ela, para seu entendimento como linguagem. Mas, sem fechamento, a ideia é realmente essa, de abertura, *abrir*, lançar uma discussão e, justamente, levar outras pessoas a refletirem sobre o assunto, e que ele continue sempre dando o que falar!

Nossa tarefa talvez seja contribuir para o entendimento da linguagem, não como *mediação*, posto que para Merleau-Ponty e Gadamer a linguagem não representa, mas apresenta o mundo, não é da ordem do *eu penso*, mas do *eu posso*, da experiência. Nesse caso, podemos presumir que é inteiramente nossa a tentativa de domesticar a palavra, e a necessidade de classificar a linguagem como sendo do domínio do inteligível... É o “seu caráter inerentemente babélico”(FENSTERSEIFER, 2009, p.246) que a descentraliza, a impulsiona e “tem demandado esforços no sentido de coisificar, objetivizar, instrumentalizar a linguagem por parte dos estados nacionais, linguistas, filósofos etc.”(FENSTERSEIFER, 2009, p.246). É sobre seu caráter ambíguo, sua incompletude, sua expressão indissociável do tempo que se atêm Merleau-Ponty e Gadamer. Entre o dito e não dito: o silêncio, o inacabamento⁴⁸. Portanto, reiteramos que não se trata de negar a especificidade da dança no plano do corpo e do movimento, nem de reduzir o movimento à palavra; ao contrário, trata-se de buscar aproximações em seus modos de ser, em suas forças criadoras, geradoras de sentido.

Em nosso percurso, o princípio do diálogo com o espetáculo se deu com apoio em seu registro em vídeo produzido pelo SESC Pinheiros de São Paulo (2010), complementado e movido pelas impressões e inspirações que tive ao ser “capturada” pela sua apresentação no Teatro São Pedro (Porto Alegre, julho de 2014).

No projeto de qualificação de tese, havia sugerido fazer uma entrevista semi-estruturada com Nóbrega e as duas bailarinas que com ele dividem as cenas de *Naturalmente*; entretanto, como sugestão dos membros presentes na reunião de qualificação, ficou a proposição apenas da continuidade das reflexões teóricas em entrelaçamento com os aspectos que surgissem no contato com a obra. Havia, aqui, uma preocupação da articulação do meu horizonte interpretativo com o de Nóbrega e o das bailarinas; não que isso não pudesse ser amadurecido e desenvolvido, mas demandaria, além de uma estruturação metodológica ampla, um tempo alargado, fatores que talvez dificultassem a construção das interpretações. Insegura com o tempo para a composição da escrita e o desenho metodológico abrangente a ser empreendido, logo afugentei a ideia da entrevista.

⁴⁸ Interessa-nos, ainda, os apontamentos da última obra de Merleau-Ponty (*O Visível e o Invisível*), a qual supera relações duais entre percepção e linguagem, corpo e palavra, indicando que essas estruturas não podem ser compreendidas a não ser através das suas relações.

Estava convencida de que permaneceria nesse percurso até o fim, já buscava caminhos alternativos, porém, no imprevisível da vida, ao cursar o *estágio sanduíche* em Sevilha, em uma conversa com a coordenadora do exterior (professora África⁴⁹), fui provocada e desestabilizada por suas interrogações quando ela então me desafiou a buscar um caminho do meio, na tentativa de convencer-me a dialogar, pelo menos com Nóbrega, sobre a obra. Tentei explicar que a obra não era o centro da minha tese, mas África não se convenceu e me disse que as coisas não se excluem e que a voz de Nóbrega poderia enriquecer o diálogo, com o que, de fato, tive de concordar. Desorientada e cheia de incertezas, confesso ter sentido uma imensa sensação de impotência.

Se por um lado permanecia presa e agoniada, por outro, ponderadamente, seguia com esperança as leituras do material que havia levado para dar continuidade aos estudos, e nesse meio tempo, em uma das leituras que fazia de Gadamer, me deparei com suas considerações a respeito do diálogo, com sua constatação sobre o desaparecimento da carta que, como se vê, tornou-se, um meio retrógrado de comunicação.

Falando sobre a capacidade do diálogo em evocar uma realidade viva, o filósofo dá dignidade à carta, fazendo referência à época em que era essa a principal forma de correspondências entre as pessoas que distante estavam. Como ressaltava, tal forma de diálogo está mais próxima dessa capacidade dialógica do que a encontrada na época técnica, da quase simultaneidade da pergunta e da resposta que pode ser, por exemplo, caracterizada pela conversa telefônica.

Dominados pela velocidade que o mundo moderno nos impõe, no qual – muitas vezes – impera a instantaneidade da comunicação e o acúmulo de informações, escapa-nos a disposição para ouvir o outro. Com isso, de fato, como assinala Gadamer (2011), pode perder-se a força de criação literária, a sensibilidade e a fantasia produtiva. Nas palavras de Guimarães Rosa, “temos de aprender outra vez a dedicar muito tempo a um pensamento”.

Sensibilizada por essa consideração, pela espera da escrita do outro, confirmo seu potencial quando leio o livro *Diálogo/Dança* - de Thereza Rocha e Marcia Tiburi (2012) – o qual não deixa dúvida sobre a riqueza do diálogo de quem se dispõe a abrir-se ao outro, a ouvi-lo e a pensar junto. Trata-se de uma publicação que surge de cartas trocadas sobre o que é dançar. Uma leva à outra a experiência do pensamento, a ponto de os pensamentos se misturarem, e já não sabermos com tanta

⁴⁹ África Calvo Lluch, professora Doutora da Faculdade de Desportes da Universidade Pablo de Olavide de Sevilha/Espanha.

clareza quem fala e quem responde; um co-dizer de quem se propõe, talvez, a experimentar a ideia de Clarice Lispector de que “o verdadeiro pensamento parece sem autor” (1998, p.90).

Além disso, na mesma época, lia por indicação da professora África uma tese, com a qual ela havia contribuído: “Las palabras móviles; una correspondencia entre el lenguaje coreográfico y la escritura poética [...]” (NAEF, 2012)⁵⁰. Interessei-me pela maneira de elaborar as perguntas nas entrevistas, que partiam sempre de frases ou recortes de pensamentos sobre dança e literatura (tema da tese) que permaneciam como fundo para as interrogações e as futuras aproximações entre dança e literatura.

Em Sevilha, envolvida pelo furor da dança flamenca, testemunhando uma travessia de energias e intensidades de quem – já nos alertara Nietzsche – parece escutar com os pés⁵¹, recordo que estava na terra dos duendes, que havia justamente inspirado o título do espetáculo de Nóbrega. Tratava-se do título de uma conferência do poeta espanhol Garcia Lorca – “Teoria y juego del Duende”, em que ele homenageia a cantadeira espanhola Pastora Pavan. É com essa afirmação que o artista encerra as falas que compõem o seu espetáculo.

Por esses tantos motivos, pressenti que deveria escrever para Nóbrega. Revisitando essas possibilidades que haviam cruzado meu caminho, comecei a escrever a carta em Sevilha. Descubro aqui que, quando endereçamos uma carta a alguém, deixamos que algo aconteça, a escritura pulsa vida, e nos encarnamos no dizer.

Resumidamente ela versava sobre afetos, sensações e percepções sobre meu encontro com o seu trabalho artístico e sua obra; conto-lhe que *Naturalmente* tem me instigado e me arrastado à experiência do pensar, um pensar que se volta para o tema da linguagem, dilema que tenho enfrentado na tese. Feito isso, aventurei-me a lhe apresentar três questões que seguiram em postais da terra dos duendes. Estava lançada mais uma incerteza. Apesar da minha empatia e todas as motivações que me levaram à carta, estava consciente de que poderia ficar sem resposta; afinal, Nóbrega nem sequer me conhecia, e ainda havia outro fator crucial: o tempo, disponibilidade que sabemos todos nós, difícil nos dias

⁵⁰ Las palabras móviles; una correspondencia entre el lenguaje coreográfico y la escritura poética - danza y movimiento en la obra de Andrés Neuman: *Década* (2008), *El Viajero del Siglo* (2009), *Cómo viajar sin ver* (2010). Autora : Alba Lucera Naef (Université de Paris-Sorbonne - UFR d'Études Ibériques et Latino-américaines), 2012.

⁵¹ Nietzsche em “*Assim falou Zaratustra*”, citado por Bardet (2014, p. 30).

de hoje. Procurei deixar Nóbrega bem à vontade para responder ou não, pedindo também desculpas pelo meu atrevimento. Porém, no fim da carta, sem pretensão, ou, com pretensão, deixo meu e-mail.

Após um período de espera, mais ou menos uma semana, Nóbrega me escreveu um e-mail, cujo assunto dizia: retorno. Sendo muitíssimo gentil, o artista afirmava ter simpatizado com a carta, não sendo, de maneira nenhuma atrevimento, pois “ouvir pessoas inquietas sempre é muito bom”, diz ele. Por fim, colocando-se à disposição para conversar, convidou-me caso eu desse um “pulo” em São Paulo, a nos encontrarmos e papear um pouco. De pronto aceitei e disse que seria uma honra tê-lo me ajudando a refletir sobre as interrogações. Um mês depois, marcamos uma conversa em sua casa. Um diálogo que foi intermediado pelas questões dos postais, mas também por afetos, sensibilidade e pela cordialidade de quem se dispõe a ouvir o outro, e a refletir junto. A essa altura, Nóbrega já sabia, ao ter lido os postais, que nossa conversa não trataria do espetáculo isolado, mas que sua criação coreográfica era assediada pelo tema da linguagem. Mesmo assim, ao propor um encontro, sua generosidade prevaleceu anunciando belezas e promessas.

As provocações contidas nos postais surgiram dos *aspectos-dançantes* levantados por mim ao assistir *Naturalmente* (descritos adiante), mas também foram ultrapassados pelo tema da linguagem. Fomos inspirados, especialmente, pelo texto de Merleau-Ponty, “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”.

Como primeira leitura, assisti ao espetáculo com a intenção de apenas apreciar a obra. Em seguida realizei uma descrição bruta, composta pelas minhas primeiras impressões, as quais contaram, também, com as impressões construídas quando apreciei o espetáculo ao vivo. Essa experiência da obra coreográfica, tal como vivida por mim fundamentou a identificação dos três *aspectos-dançantes*, temas que fundamentaram as provocações dos cartões postais e nortearam as discussões. Continuando as leituras teóricas, voltando a assistir a obra e relendo a transcrição da conversa que obtivera com Nóbrega, foram se configurando possíveis interpretações.

Além da conversa com Antonio Nóbrega, contamos também com o texto de sua autoria, que leva o nome do espetáculo: “*Naturalmente*: teoria e jogo de uma dança brasileira”. Publicado em 2012, na Revista Estudos Avançados, apresenta o registro ampliado e aprofundado das falas que compõem o espetáculo, o que facilitou a transposição das falas do espetáculo para nosso texto.

Ao organizar as interpretações, não respeitamos uma ordem cronológica dos acontecimentos dançantes no espetáculo. Interessam-nos alguns aspectos e o movimento que ele nos provocou, o seu rastro impregnado em nossas sensações, o embaralhamento das ações. Desejamos, então, uma conversa que alcance as sensações, e deixe surgir algo, articulado ao mote – O que o espetáculo nos dá a pensar?

Uma vez que almejamos a realização de um diálogo com a obra coreográfica – valendo-nos de uma leitura dançante – buscamos, como fundamentação metodológica, inspiração no entendimento do diálogo encontrado na hermenêutica filosófica de Gadamer (2012). Portanto, não se trata da busca por uma única verdade, amparada em uma explicação precisa da obra, e sim, do encontro com a experiência hermenêutica, marcada pela compreensão, que se dá em forma de acontecimento; isso porque, segundo Gadamer, não se trata mais de perguntar de que maneira se pode compreender o ser, mas de que maneira a compreensão é ser, uma espécie de acontecimento que, simultaneamente, inclui quem está disposto a compreender. Por isso, “não existe seguramente nenhuma compreensão totalmente livre de preconceitos, embora a vontade do nosso conhecimento deva sempre buscar escapar de todos os nossos preconceitos” (GADAMER, 2012, p. 631).

A experiência acessada aqui vai em direção oposta à repetição, diz respeito antes, ao que é único, à autenticidade, na qual as verdades são sempre revelações que se manifestam no encontro com o familiar e o desconhecido (LAWN, 2007). Rohden (2005) recorda que, para Gadamer, compreender, não significa dominar uma técnica ou um conjunto de regras, posto que a compreensão constitui-se na linguagem em que vivemos. Logo, *o ser que pode ser compreendido é linguagem*, portanto ele é, e ainda pode vir-a-ser.

O diálogo, nesse contexto, mostra-se extremamente relevante na investigação, uma vez que são as perguntas (nos postais), sem ponto de partida arbitrário, que nos movem em direção ao que buscamos entender. Como ressalta Gadamer (2012), a dialética da pergunta e da resposta determina a *compreensão como um acontecer*, e por isso precede a dialética da interpretação. Nessa direção, o diálogo é presença junto ao mundo, conectando-se ao que Merleau-Ponty (1999) nos mostra quando aponta o mundo da vida sendo anterior ao conhecimento, do qual o conhecimento sempre *fala*, experiência a que a ciência, muitas vezes, renuncia habitar.

Isso quer dizer que o diálogo, como assinala Rohden (2005), “enquanto metodologia hermenêutica [...] não trata apenas do conhecimento ‘em si’, mas envolve necessariamente nosso modo de ser

e por isso é ontológico” (p. 194). Rohden, ao questionar-se sobre o que é o diálogo, diz não ser possível objetificá-lo, ou precisamente, defini-lo, o que nos leva a pensar em um processo linguístico, “que se dá entre duas pessoas e que, apesar de sua amplitude e de sua possível inconclusão, possui a sua própria unidade e harmonia” (GADAMER apud ROHDEN, 2005, p. 194). Nessa harmonia, unidade, ou no seu próprio espírito, a conversação deixa surgir algo que é a partir de então, posto que a experiência de sentido implica sempre um momento de aplicação (GADAMER, 2012). Como nos mostra Lispector (1998), “de repente esqueço como captar o que acontece, não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir [...]” (p.19).

A escolha do diálogo com a obra se dá justamente por acreditarmos com Rohden (2005) que, na hermenêutica filosófica, os sentidos são tomados sob outra perspectiva, não são um dado fixo, imutável, estabelecido, que pode ser extraído do texto, no nosso caso do texto coreográfico, como propunha a hermenêutica tradicional e a moderna. A compreensão, seja pela leitura de um texto ou de uma obra de arte, é uma forma de ser, finita, histórica, não reduzida à subjetividade, construída na co-existência, no seio da tradição.

O espetáculo, as motivações dançantes, a linguagem

Contextualizando a obra em poucas linhas, podemos dizer que “*Naturalmente*: teoria e jogo de uma dança brasileira” interpela nossas sensações, toca e faz vibrar a atenção, despertando afeição pelo seu desejo de expressar fronteiras moventes entre as ditas culturas populares e eruditas. Antonio Nóbrega dança ao lado de duas bailarinas, Maria Eugênia Almeida e Marina Abib, com quem divide as apresentações que se compõem em trios, duetos e solos. Essas conjunções dançantes são permeadas por falas de Nóbrega, que versam, entre outras coisas, sobre a intenção dessa obra, a origem das danças populares brasileiras, seus potenciais e impulsos para a articulação e recriação de uma linguagem brasileira de dança. As coreografias são acompanhadas com som ao vivo, uma vez que oito músicos se alternam entre instrumentos de corda, percussão, sopro e, teclado, o que nos dá a ouvir uma pluralidade rítmica.

Destacamos do espetáculo *três aspectos-dançantes* que, a nosso ver, se complementam; vestígios de um labirinto vivo, que nos faz mover, nos leva ao silêncio, e provoca a vontade de falar. Desde a primeira vez que assisti ao espetáculo, esses três aspectos ficaram falando em mim: 1) a não originalidade das matrizes dançantes

populares e, por consequência, o *diálogo* que arrastam entre elas próprias; 2) a harmonia entre o que, a princípio, parece ser sempre antagônico: palavra e movimento; erudito e popular; clássico e contemporâneo; teoria e jogo; composição e improvisação; permanência/eternidade e instabilidade/efemeridade; tempo forte e tempo fraco, e, entre eles a síncope (alteração rítmica encontrada na música popular brasileira) que repercute nas danças desse universo; 3) o fundo patrimonial cultural universal em que Nóbrega afirma apoiar-se para a construção do espetáculo, que, por consequência, desloca o protagonismo do eu para o nós, do eu para outrem, revelando o valor que as experiências intersubjetivas agregam na existência, nas nossas várias formas de compreender e inventar mundos.



Fotos (créditos ordenados de cima para baixo e da esquerda para a direita)

1. <http://antonionobrega.com.br/site/criacoes-danca-naturalmente/>
2. Silvia Machado <http://revistadanza.blogspot.com.br/2011/04/reportagem-o-instante-da-danca-i.html>
3. Marcelo Macaue <https://www.flickr.com/photos/antonioCarlosnobrega/17196055008>
4. Tati Brandão http://www.sescsp.org.br/online/selo-sesc/58_UMA+AULAESPETACULO+SOBRE+DANCA+BRASILEIRA

Com esses três aspectos interpenetrantes rodando em mim, encontro alicerce quando, então, retomei a leitura do texto de Merleau-Ponty “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”. Embora tivesse lido esse texto várias vezes, confesso o surgimento de outros horizontes interpretativos, após o contato com o espetáculo. Nesse escrito, como vimos, Merleau-Ponty entrelaça discussões sobre a experiência da linguagem e a experiência pictorial, apontando-nos caminhos para, então, observarmos, como é legítimo tratar a pintura como linguagem, e assim também as demais artes da expressão. Isso só é possível, segundo o filósofo, se nos voltarmos para a correlação de três elementos, ou problemas: *Percepção, História, Expressão*.

Da rotação bêbada e cambiante causada pelo imbricamento desses três elementos, ou mais que elementos, surge a possibilidade de compreendermos através da experiência da arte e da linguagem, como se dá a *percepção de outrem e o diálogo*, ações que sustentam o aparecimento da *expressão* junto ao partilhamento do mundo, relações que nos transformam e que transformamos, marcadas sempre por uma temporalidade que em nós se funde. Ainda nos alerta Merleau-Ponty que, por certo, pelo exemplo das artes e da linguagem, poderemos reencontrar o conceito de história em seu verdadeiro sentido.

Sobre o diálogo, é preciso reconhecer a impossibilidade de tratar da linguagem, sem a sua constante e marcante presença, pois a linguagem só se dá na relação com o outro, e o “outro está antes do eu” (SILVA, 2012, p. 30), por isso o tema é recorrente em Merleau-Ponty, e também em Gadamer (que igualmente estará por aqui). É no diálogo, na relação com o outro e com mundo que podemos testemunhar o surgimento da expressão e compreender a ação criadora, não mais no sentido originário da pureza de um “em si, mas sempre projetado para fora, na direção do que virá a ser – para si” (SILVA, 2012, p. 27).

De primeira mão, vemos muitos temas para pensar a experiência da dança, mas aos poucos, vamos nos aconchegando e sentindo, junto com Merleau-Ponty, a conexão ilimitada entre percepção, historicidade e expressão, o que pode fundamentar todas as expressivas manifestações da existência por uma coexistência.

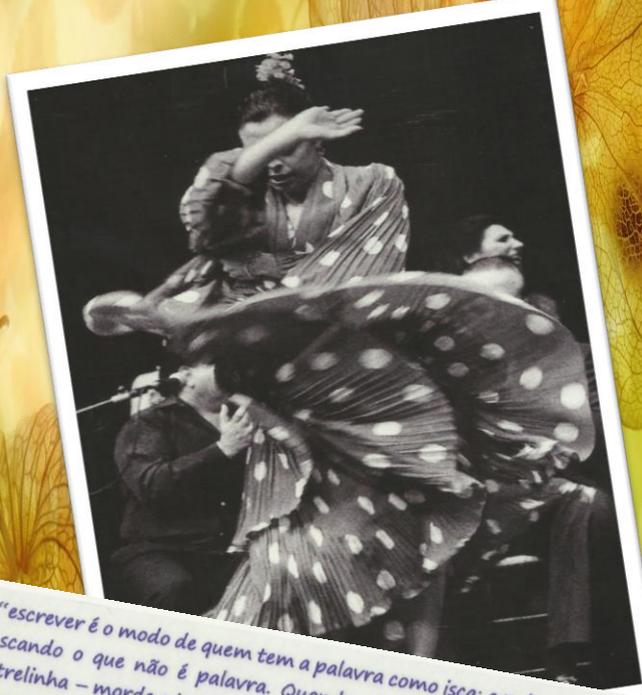
Por fim, é preciso dizer que talvez nos tornemos repetitivos ao insistir na correlação *percepção - historicidade - expressão* mas, talvez, essa seja uma saída para olhar de maneira diferente para a *forma de ser da linguagem* e compreender, aos poucos, porque Merleau-Ponty tanto aproximou a expressão por palavras, das demais formas de expressão. Para tanto, convidamos Antonio Nóbrega para nos ajudar com sua obra

coreográfica e suas reflexões sobre as artes, a interpretar esses acontecimentos a partir da sua experiência na dança.

Porém, inevitavelmente, as configurações das interpretações se fazem entrelaçadas ao meu olhar, já que “o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo” (GODARD, 2001, p. 24); assim, acentuamos junto com Godard, que é “impossível falar da dança ou do movimento do outro sem lembrar que falamos de uma percepção particular, e que a significação do movimento ocorre tanto no corpo do dançarino, como no corpo do espectador” (GODARD, 2001, p. 25). Ainda, ao conferir com o autor que o movimento do outro coloca em jogo a minha própria experiência de movimento – enquanto observadora –, é preciso dizer, também, que minhas experiências invadiram o texto em determinados momentos, sem que eu pudesse preservar-me. Muitas vezes, as discussões estão impregnadas de minhas experiências com a dança, e não apenas sou testemunha, mas cúmplice das construções de sentidos que aqui se teceram.

Fechando, recordamos que os três *aspectos-dançantes*, permeados pelo encontro com as leituras sobre *linguagem* inspiraram a construção das questões enviadas a Nóbrega (nos *cartões postais*) e, como não se tratam de questões fechadas somente ao espetáculo, não priorizamos sua descrição. Nossas construções teóricas sobre a linguagem em diálogo com o espetáculo por vezes ganham mais destaque, uma vez que optamos por uma reflexão sobre o que ele nos levou a pensar já imbricado ao tema da linguagem.

Os postais abrem cada sessão discutida a seguir e, firmamos, então, que nelas estão entrelaçadas: meu olhar sobre o espetáculo, reflexões teóricas sobre a linguagem e o diálogo que construí com Antonio Nóbrega. Nessa revirada construção de sentidos, como nos alertou Guimarães Rosa (2001), reprovamos todas as incertezas, para que elas, então, sempre se repetissem como novas incertezas. Na experiência do pensamento, pensaremos e apostaremos juntos, para compreender, trazer à fala, os sentidos da dança... Um diálogo intercorporal de saberes e não saberes inscritos nessa experiência.



...“escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a” (Clarice Lispector).

Fazem ecos, esses pensamentos, em teu processo de criação coreográfica, mais especificamente em *Naturalmente*?

O gesto dançante nasce da entrelinha de um gesto ao outro? Dançar é o modo de quem tem o movimento como isca?



EDICIONES
ASANGRE

303. TATO OLIVAS®
"Flamenco"

www.edicionesasangre.com - telf. 667 42 19 68

4.2 DANÇAR É O MODO DE QUEM TEM O MOVIMENTO COMO ISCA?

Antonio Nóbrega abre o espetáculo ao tom de uma conversa continuada. Sentado de um lado do palco, está ele ao som de seu violino que parece deslizar; é acompanhado por outro instrumentista com uma zabumba, que se posiciona no lado contrário. Enquanto diferentes vozes estreitam amizades, combinado sons contínuos e marcações rítmicas graves, há no fundo do palco um telão que, durante a execução sonora, se preenche com fragmentos coreográficos provenientes das múltiplas danças populares que se encontram em nosso país. Nas imagens harmonizam-se gestos, ora com fluxos ininterruptos, ora com acentuações mais controladas, ora com trejeitos que expandem e embaralham essas diferenças. Enaltecendo a fusão cultural que dá origem a esses impulsos dançantes, dinâmicos e diversos, Nóbrega inicia a primeira fala, contando-nos que essas imagens com as quais abre o espetáculo:

Representam uma pequena amostra de passos, volteios, gingados, posturas, gestos e procedimentos coreográficos presentes no rico imaginário corporal popular brasileiro. Ele é fruto de um processo de miscigenação cultural que atravessa os nossos quatro primeiros séculos de formação. O Brasil foi um espaço onde imemoriais heranças culturais se encontraram e deram origem a inúmeras manifestações artísticas de marcante presença corporal. Irei chamar de matrizes culturais fundadoras os cantos, narrativas, mitos, danças – ou fragmentos deles – provenientes das diversas nações africanas para aqui trazidas, das várias culturas indígenas aqui encontradas e dos diversos dialetos culturais ibéricos aqui aportados. É do encontro dessas matrizes fundadoras que, lenta e pacientemente dialogando entre si, nascem as primeiras matrizes culturais brasileiras. Os nossos folguedos, danças, cantos, mitos e narrativas nascem, portanto, desse processo de mestiçagem cultural. No caso da dança, esse sincretismo de matrizes dá origem a um rico caldeirão de manifestações que se derrama por todo o país (NÓBREGA, 2012, p. 290).

O reconhecimento que Nóbrega faz sobre a origem das danças populares brasileiras, trazendo a ideia da fusão de diferentes estruturas coreográficas, que, ganhando reinterpretação de seus elementos dão vida a um *caldeirão de manifestações*, é significativo para a nossa compreensão da impossibilidade da existência de movimentos puros, originais. O que há, inversamente, são origens rabiscadas, resultantes da profunda relação de abraço que as manifestações mantiveram e ainda mantêm, posto que, dispostas no mundo, continuam dando o que dançar.

Então, mais adiante, em sua segunda fala, o artista pondera:

[...] as nossas danças populares são o resultado das colagens realizadas em várias regiões do Brasil de danças ou de fragmentos delas – indígenas, africanas e ibéricas – que se desmantelaram no processo de acomodação colonizadora. Para nossa sorte, todavia, esse desmantelamento não pode impedir que esses fragmentos se colassem e se reorganizassem em outras configurações dando origem a novos dialetos corporais, ou seja, às diversas danças populares das várias regiões brasileiras, de grande riqueza simbólica e potencial coreográfico. (NÓBREGA, 2012, p. 293)

Se emprestarmos a reflexão de Merleau-Ponty (2004) a respeito da palavra, podemos ver que, igualmente como ela, o movimento intervém sempre sobre um fundo de movimento. Nesse sentido, o gesto dançante seria sempre uma *dobra* no imenso *tecido* da dança, já que ela não cessa em lugar algum para dar espaço ao gesto puro. Há movimento, articulação e, então, diferenciação, logo no intervalo dos movimentos, entre aqui e acolá, o aparecimento dos sentidos, encravados em gestos outros. Sacudimos os movimentos e deles arrancamos uma nova fala, um gesto-falante, uma dança-dançante.

Antes de continuar a aproximação entre a experiência da palavra (linguagem) com a experiência do movimento (dança), na tentativa de olhar para a entrelinha de uma palavra à outra, de um movimento ao outro, é fundamental nos abirmos para um entendimento diversificado da linguagem, que não seja aquele habitual discurso de que as palavras são arbitrárias, reservatório de significados, conceitos e, por esse motivo, a dança difere da linguagem. Apesar de suas diferenças já bem assinaladas em muitos momentos dessa investigação, é importante lembrar que nossas leituras, até o momento, mostram que as palavras, assim como os movimentos, não comportam nada de fixo, inflexível e

obstinado; elas são, ao mesmo tempo, uma e múltipla, a unidade se desdobra a cada vez (GADAMER, 2012).

Como realização de sentido, como acontecer, a composição em palavras e movimentos estão sempre entregues a uma realização especulativa. Especulativa “diz respeito àquilo que não se entrega a estabilidade” (GADAMER, 2012), e, portanto, “não se restringem a um poder expressivo acumulado” (MERLEAU-PONTY, 2004). Podemos dizer que, na experiência, palavra e movimento, ao vir-ao-gesto, comportam “movimentos erráticos, cambiantes e que não ‘significam’ nada conforme os códigos já estabelecidos” (ALMEIDA, 2012, p.13).

A experiência da expressão, seja por palavras ou movimentos, é potência em ato, que, ao vir-ao-gesto, exige sempre na atuação o entrelaçamento percepção/ historicidade/expressão, e tal correlação nos permitirá, quem sabe mais adiante, concordar com Merleau-Ponty (2004), que a arte é linguagem.

Afirmando esse sentido trazido pela dança em ato, Nóbrega, em nossa conversa, faz um desabafo: “atualmente a dança está invadindo muito o território do conceito...”⁵². Isso ocorre, segundo ele, porque se quer falar muito por ideias... “quantas vezes eu vejo um espetáculo e, o release é um conceito altamente filosófico, complexo de entender. A dança fica muito subalternizada ao conceito... é como praticamente se a gente saísse de casa sabendo o que vai dizer... quero falar isso aqui!...”. A dança, adverte o artista, não é para você assistir e dizer precisamente o que ela quis dizer; concentra-se na sensação, no intuitivo, no tremer do meu corpo quando capturado pelo movimento do outro; como encontramos em Pina Bausch⁵³ “sentimentos que não podem ser catalogados de maneira unívoca” e que, portanto, não “se tem a obrigação de dizer: isso é assim”.

Sendo aquilo que me leva a elaborar um pensamento, uma ideia ou um esboço conceitual, podemos dizer que aquilo que Nóbrega suplica para o gesto na dança, Merleau-Ponty suplica para a palavra na linguagem; emprestando o pensamento de Merleau-Ponty, a dança, assim como a linguagem, “não está a serviço do sentido e, contudo, não governa o sentido. Não há subordinação entre ela e ele. Aqui ninguém manda e ninguém obedece” (2004, p. 118). É nessa direção que Rocha

⁵² As transcrições das conversas com Nóbrega seguirão as normas da ABNT (aspas ou recuos), porém sem a citação: “Nóbrega (2016)”, para deixar o texto mais fluido.

⁵³ Relatos de Pina Bausch em HOGHE, R. **Pina Bausch**: histórias de teatro-dança. Ed. Ultramar, Madrid, 1989 (p.28).

elabora seu entendimento de composição na dança, como “algo cujo sentido se anuncia por si e da qual o artista é agente, mas não é autor, pois maneja o sentido sem, contudo, controlar-lhe o rumo” (ROCHA, 2016, p. 218).

E, se entendemos que “aquilo que queremos dizer não está à nossa frente, fora de qualquer palavra” (MERLEAU-PONTY, 2004 p. 118), e fora de qualquer movimento, “como uma pura significação” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.118), é porque não encontramos um sentido claro e preciso para cada palavra ou gesto dançante, isoladamente. Logo, é então no deslocamento, na articulação de um gesto ao outro, que produzimos a expressão. Há sempre, diria Merleau-Ponty (1974), uma constelação dos sinais que nos guia para uma significação que não estava em nenhum lugar antes dela. O sentido é configuração em uso, em ação, seja entre um gesto e outro no arranjo de uma composição, seja no movimento de diferenciação que ocorre de uma obra coreográfica à outra, de um estilo a outro; como co-pertinentes de um tempo, sentidos dissolvem-se e efetivam-se no mesmo universo. Nessa direção, podemos conferir o processo criador na arte como fruto de um incessante trabalho, uma busca que nunca conhece o fim. Vive do encontro dos gestos, que se tocam, se chocam, se unem e separam-se, transformam-se, encontrando diferentes traçados. Neles reside sempre um fundo que sustenta o movimento de diferenciação; daí o pensamento de que o gesto dançante seria sempre uma *dobra* no imenso *tecido* da dança.

As dobras são espaços para onde nos retiramos, mesmo que por um lapso de tempo. São lugares e superfícies fora dos lugares e superfícies comuns. A dobra é um espaço de conexão da nossa linguagem com a linguagem estrangeira. Fora dela não há diferença. Não há diferenciação. [...] As formas que ela produz são sempre resultantes das forças do acaso e nunca das combinações excludentes (ROSA, 2016, p. 71).

Tratando-se de um processo não excludente, a criação coreográfica não está fora do próprio tempo já anunciado pelo universo da dança, já que ela é, como adverte Bernard (2001), uma dinâmica de metamorfose incessante, tecida e destecida pela temporalidade que a constitui. Tal realidade evidencia que, ao projetarmos uma iniciação, seja ela no campo dançante ou em qualquer outro campo de expressão, essa dimensão, uma vez aberta, não poderá mais vir a ser fechada. Aqui

estaremos diante de um nível que será ponto de referência para todas as experiências daqui em diante, conforme Merleau-Ponty (2007).

Mesmo a criação coreográfica contemporânea, operando na radicalidade dos processos de composição, questionando estratégias já conhecidas, ao ponto de reafirmar como possibilidade o não-movimento na cena, expandindo o limite de que dança é movimento, ao recusar uma determinada forma de dançar, recusa e contesta a própria dança. O não-movimento⁵⁴ e o movimento, o sentido e o silêncio participam da mesma realidade. Mesmo a arte mais abstrata, afirma Merleau-Ponty (2004), não expressa outra coisa que não o seu encontro com o mundo. Dançar-no-mundo implica reconhecer que “a existência sempre assume o seu passado, seja aceitando-o ou recusando-o” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 526).

Uma técnica de composição, nos diz Xavier, envolve no jogar com as matérias, tanto o construir, como o destruir, o desviar o quebrar. Quando os diálogos escapam de modos usuais de dizer-se e comportar-se buscam um “desdançar” (XAVIER; MEYER, 2016). Um desdançar que, seguindo o pensamento merleau-pontyano, para vir ao mundo não exclui o dançar; ao contrário, nasce da provocação gerada pelo entre dois do encontro. Com Merleau-Ponty, aprendemos que é próprio de uma expressão nunca começar e acabar no instante. O que não quer dizer que um artista se contente em continuar algo, pela simples veneração ou pela revolta. Trata-se, sobretudo, de recomeço (MERLEAU-PONTY, 1974). De certa forma, esse pensamento ecoa no dizer de Rocha, quando assume que, na dança, o começo está no retorno da diferença, “origem desapegada de um começar que começou. Um começar que sempre retorna, pois nunca se torna de fato, ou já, passado” (TIBURI; ROCHA, 2012, p.68).

Assim é que a origem do gesto não está na volta à essência. Ancorada na experiência, mais do que linguagem original, é origem em construção, costurada e remendada com longo processo de pesquisa e exploração de movimento... Na imensidão do inteiro tecido da dança, dobras, redobras, des-dobras, danças tecidas por encontros, encontros

⁵⁴ Sobre o não-movimento, ou ato de paragem na dança ver: LEPECKI (2008) “Agotar la danza: performance y política del movimiento”. Ao analisar obras coreográficas contemporâneas, o autor ressalta que o não movimento, o esgotamento da dança, abre a possibilidade de pensá-lo como uma autocrítica da dança contemporânea, além de uma crítica ontológica, também uma crítica da ontologia política da dança (LEPECKI, 2008).

tão potentes, tão desmedidos, tão permeados por acasos, que fazem duplicar, acrescentam outros tantos, exalando autenticidades...

Por isso, para Bernard (2001), a dança está inserida no plano do desdobramento fictício, da imaginação criadora que é o coração da dança, não na originalidade espontânea, mas numa origem situacional, na qual condutas sensíveis são partilhadas e o sensível não se fecha em um mundo privado. Ouvindo Bernard (2001, p. 99), vemos que

todas as sensações não se satisfazem em se corresponder ou ressoar umas sobre as outras, elas tecem entre si uma textura corporal fictícia, móvel, instável que habita e duplica a nossa corporeidade aparente, como o ato linguístico de enunciação.⁵⁵

É no “entre si”, *entre* uma sensação e outra, que se compõe uma textura fictícia, que, ao ser agenciada, implica uma e outra. Outra será sempre diferente de uma, porque no jogo quiasmático, impera a imprevisibilidade e a constante variação. Entre-gestos, entre-danças, há interstícios, aberturas, lugar da ativação imaginária, da invenção e, portanto, da diferença.

No extenso da vida dançante, impregnados pelo desejo de dizer, não apenas assistimos de fora à metamorfose das expressões; somos convocados e respondemos a seus apelos interpondo-nos de tal modo que “para capturar a linguagem não temos outra saída se não empregá-la. As redes de pescar palavras são feitas de palavras” (PAZ, 2012, p. 39). E, se dançar é o modo de quem tem o movimento como isca... *a dança vive inteiramente de viver...*

Não há abismo entre dançarinos, a dança e o mundo, e aqui restamos concordar com Badiou: a dança é “um círculo que não é desenhado de fora, um círculo que se desenha [...] a própria origem da mobilidade” (2002, p.80). Quanto mais dançamos, mais colocamos em curso, em movimento, em re-começo, em expansão a própria dança, ou danças... Nesse contínuo de intensidades

cuanto más se mueve el lenguaje, más descubre las posibilidades de su propia movilidad ... creo que el lenguaje se alimenta de su propio

⁵⁵ [...] toutes nos sensations ne se contentent pas de s’entre-répondre ou de résonner les unes sur les autres, mais elles tissent entre elles une texture corporelle fictive, mobilie, instable qui habite et double notre corporéité apparente, à l’instar de l’acte d’énonciation linguistique.

movimiento, y si un bailarín muere cuando deja de bailar o de moverse, creo que el lenguaje se muere cuando deja de ser hablado, escrito y tragado (ANDRÉS NEUMAN apud NAEF, 2012, p.116/117).

É assim que movimentos e não movimentos nascem dos encontros, do desejo da diferença, produzidos na des-continuidade, processo em que a expressão nos convida a traçar linhas de fuga, “a recomençar o gesto que a criou e, pulando os intermediários, sem outro guia além do movimento da linha inventada” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.81).

Por isso, Nóbrega usa palavras como desmantelamento, colagens, organizações, outras configurações para, enfim, chegar aos novos dialetos corporais, indicando conversas possíveis entre as regiões do Brasil, as quais tiveram as fronteiras rasuradas, borradas, arrastadas por encontros, continuidades e descontinuidades. Uma desterritorialização provocada pelo trânsito de conhecimentos culturais. A seguir, podemos confirmar na narrativa que compõe o espetáculo como é possível identificar características comuns e, sobretudo, diferenças, entre manifestações que se ramificaram desmedidamente e que, portanto, ele resolveu agrupar em três grandes famílias:

Uma das principais é a dos batuques. Coreograficamente, têm em comum a forma de roda, o sapateado, o bater de palmas e, sobretudo, a umbigada ou a insinuação dela. [...] A proveniência da família dos batuques remonta às reuniões festivas, práticas e celebrações religiosas – os ditos calundus – realizadas pelos negros em seus ajuntamentos, senzalas e quilombos durante o nosso largo processo de colonização. Com peculiaridades regionais e diferentes nomes esse gênero de manifestação se acha presente em todo o país. Coco de roda, praiano ou simplesmente coco, em Pernambuco, Alagoas e Paraíba; cocode-zambê, no Rio Grande do Norte; samba rural, no interior baiano; tambor-de-crioula, no Maranhão; jongo, no Rio; batuque, em São Paulo; carimbó, no Pará etc. É dessa família, ainda, de onde provém o nosso samba, palavra derivada de semba, que em banto quer justamente dizer umbigada (NÓBREGA, 2012, p. 290/291).

Uma segunda família é a dos cortejos. São manifestações diretamente descendentes do antigo procedimento colonial de coroação dos Reis de Congo. Reis negros quase sempre escravos, eleitos por outros cativos, com anuência interessada da própria coroa, tinham poderes de “governar” uma determinada comunidade comumente denominada de nação. [...] Coreograficamente, além dos passos e movimentos utilizados durante o deslocamento do cortejo e, em alguns, o jogo dos bastões, representações de danças-mimadas simulando passados combates de reminiscências africanas, continuam a integrar o desfilar de muitos desses préstitos. É nessa família onde estão os moçambiques, os maracatus, as congadas, os congos, os cucumbis, as taieiras, entre outros (NÓBREGA, 2012, p. 291).

A terceira e mais vistosa dessas famílias é dos espetáculos ou folguedos populares propriamente ditos. Têm uma ascendência ligada, especialmente, às janeiras e reisadas portuguesas: grupos processionais e peditórios que jornadeavam por casas, ruas e povoações louvando e cantando o nascimento do deus menino e a chegada dos reis magos na época da Natividade cristã – solstício de verão europeu. [...] São esses reisados que paulatinamente vêm se firmar com os nomes de bumba-meu-boi, cavalo-marinho, boi-bumbá, boi-de-mamão, boi-de-reis, cordão-de-bichos, auto-dos-guerreiros etc. [...] Ao acompanhar tais espetáculos penso nos grandes gêneros de teatro-dança asiáticos: o kathakali indiano, o kabuki japonês, o barong balinês, a ópera de Pequim, formas espetaculares que vêm inspirando encenadores europeus e americanos como Bob Wilson, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, dentre outros. Além dessas famílias principais, contamos ainda com aqueles particulares núcleos difusores de uma também rica cultura corporal. É o caso da capoeira, do passo do frevo, das danças dramáticas como os congos e a nau catarineta, das danças afro-brasileiras

ligadas ao culto dos orixás, entre outras (NÓBREGA, 2012, p. 291/292).

Vemos que Nóbrega não apenas dilui as fronteiras brasileiras, mas também suavemente abre tempos e espaços, quando sua percepção dos folguedos populares o faz recordar de traços do teatro-dança asiáticos. Isso nos remete a Merleau-Ponty (2004), quando se interroga: – Como é possível explicar semelhanças entre obras de um canto a outro do mundo?

Como nos mostra, é tão impossível realizarmos o inventário de uma pintura, quanto o recenseamento de um vocabulário, (e aqui podemos acrescentar, também, a dança), pois dizer o que está e o que não está não seria a solução, na medida em que não falamos de soma de signos, mas de um campo aberto, ou de um novo órgão da cultura. Diz ele que não se trata de milagre do espírito, nem mesmo de ação de superartista, tudo se dá no mundo humano da *percepção* e do *gesto*. É aí que vemos sua concepção de corpo ganhar luz e se irradiar, um lugar desconhecido que nos dá a ver o próprio lugar do corpo, uma vez que é pela existência encarnada que o filósofo vê a possibilidade de compreendermos como se produz, nas relações tecidas pelos humanos, a operação expressiva. Complexos bordados tecidos por várias mãos no grande tecido existencial.

Merleau-Ponty reconhece no corpo a capacidade de transpor distâncias e desvendar o futuro perceptivo. O corpo inspeciona e escava o mundo, e nele cruzam-se as múltiplas entradas, múltiplos quiasmas. Mas, para isso, a história precisaria ser vista como inscrição e acumulação, para além dos países e dos tempos (como já anunciado no terceiro capítulo). O filósofo fala da existência de duas historicidades, “uma irônica e até irrisória, feita de contrassensos, porque cada tempo luta contra os outros” (2004, p.91). Essa é antes esquecimento do que memória; é fragmentação, ignorância e exterioridade. Já a outra é

Constituída e reconstituída pouco a pouco pelo interesse que nos dirige *para o que não é nós*, por essa vida que o passado, numa troca contínua, nos traz e encontra em nós, e que prossegue em cada pintor que reanima, retoma e relança a cada nova obra o empreendimento inteiro da pintura (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 91/92, grifos nossos.)

Tal interesse, que nos dirige *para o que não é nós* ressoa nas considerações de Octavio Paz como fome de vida, Desejo... “o que é

esse contínuo projetar-se do homem na direção do que não é ele mesmo senão Desejo? Se o homem é um ser que não é, mas se está sendo, um ser que nunca acaba de ser-se, não será um ser de desejos tanto como um desejo de ser?” (2012, p. 143).

Essa história viva (desejo de ser), é a que permite segundo Merleau-Ponty, uma ordem geral do *advento*. Advento é sempre promessa de acontecimento. Entende-se que a obra, ou um repertório de gestos, nunca se fecha em sua diferença, comporta sempre recomeços, inaugura um sentido, ao mesmo instante em que significa para além de sua existência. O ir além da existência nos mostra, de fato, o quanto não temos o controle quando uma dança vem ao mundo. Como será sua repercussão? O que ela despertará ou perturbará no outro? Não há certezas. Com efeito, abre-se um campo de pesquisas que, nas palavras de Merleau-Ponty, é de antemão, cúmplice de todas as demais tentativas de expressão.

Por esse motivo, a história vive do inacabamento provocado pelo entrelaçamento da percepção e da expressão. A dança nasce da experiência perceptiva. O dançarino esboça na percepção os primeiros sinais da dança. É a potência expressiva atada sempre a um horizonte perceptivo, capaz de retomar um gesto, transformá-lo e continuá-lo para além do visto, do dito e do dançado. Entender esses cruzamentos de tempos e espaços libertados de cronologias e fronteiras no campo da dança requer admitir, com Loupee (2012) outro tipo de memória, “uma memória do devir, um *continuum* da prática corporal, reinventando-se a cada instante na presença do presente que une os corpos pelas convulsões da história” (p. 369). Essa memória, acrescenta a autora, é responsável pela reativação dos movimentos e dos seres; trata-se da partilha de uma experiência corporal para além da morte, sendo profunda justamente por poder circular entre vida e o além.

Isso, em alguma medida, nos mostra Nóbrega quando ressalta o encontro, aqui no Brasil, das *imemorais heranças culturais*. Se apenas atentamos para o exemplo da família dos batuques trazido pelo artista, podemos ver que ele se desenvolveu agregando, simultaneamente, *características coreográficas comuns e diferentes*, exigência do percurso transformador dos gestos, fruto do desejo, da percepção humana que edificou as peculiaridades regionais arrastando-os para várias direções. Essa troca incessante, geradora de metamorfoses, fluxos e refluxos, não pode ser entendida sob a luz do pensamento analítico, pois esse como sinaliza Merleau-Ponty (2004), quebra a transição perceptiva de um momento para o outro, de um lugar para o outro. A historicidade viva, essa que não se separa do humano, ao contrário, nos

ensina que na transmissão e na conservação, exige-se, justamente, que as expressões que vierem depois, sejam delas diferentes. A arte nos ensina, então, a reencontrar o conceito de história, aquela que vive inteiramente em nós, mostrando-nos que a menor percepção iniciada pelo corpo se amplifica, transformando-se em arte, em expressão (MERLEAU-PONTY, 2004).

Percepção...

A percepção reabre temporalidades dançantes e projeta-se sob outra configuração e, essa experiência perceptiva, é partilhada no momento em que coreógrafos e dançarinos dão carne aos gestos, tornando visível e acessível ao outro a *expressão*. Nessa direção, não há rupturas no *tempo*, há ao inverso, como sugere Blanchot (2005), uma mobilidade do tempo, na qual outro tempo se anuncia, adiantado aqui, memorado ali, no passado no futuro. O que vemos é a potência expressiva, fundada no novo horizonte perceptivo, movimentar o tempo e reinterpretá-lo, sempre de novo. Assim, modificamos a história pela própria expressão, graças ao corpo, espaço perceptivo, que “projeta uma intenção de movimento em movimento efetivo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.247) e, ao fazer isso, deixa aparecer o estilo. Percepção e estilo, silêncio da vida perceptiva e expressão foram temas que ocuparam, em grande parte, os pensamentos de Merleau-Ponty, especialmente quando dedica seus escritos à linguagem e, por consequência, ao diálogo.

É pela experiência perceptiva que a dança se refaz única, mas é também por ela que minha dança se vê ultrapassada e contaminada por outras percepções e, ainda, é por ela mesma que temos, com as palavras emprestadas de Blanchot (2005), uma dança sempre ainda por vir e o porvir como dança... Por isso, Roquet (2011) chama atenção para o papel fundamental da percepção, seja na aprendizagem de um gesto, seja quando dançamos ou olhamos a dança. O que importa, diz a autora, “é nosso ‘trabalho perceptivo’ ” (p.6).

Sinaliza Merleau-Ponty que nossa percepção é abertura, iniciação que nos convoca, nos exige por inteiro, relação primeira e carnal com o mundo e com outrem: “minha percepção é impacto do mundo sobre mim e tomada de meu gesto sobre ele” (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 145). Todavia, uma vez que a percepção se dá na relação, eu-outro, eu-mundo, “o filósofo observa que a percepção é tributária da experiência de mão dupla; sinto e sou sentido, vejo e sou vista e é, portanto, intersubjetiva” (ARAÚJO, 2010, p. 32). A intersubjetividade nos constitui (SILVA, 2012).

Somos uma abertura perceptiva, contando sempre com uma contra percepção. No entrecruzamento perceptivo, há o entre dois, brechas, interstícios que nos separam, e ao mesmo tempo, nos mantêm conectados, porque, feitos da mesma carne, fazemo-nos na imbricação, da qual pulsa o diálogo, a transformação, a diferença.

Merleau-Ponty reconhece na reversibilidade da percepção nossa intercorporalidade e, então, a universalidade do sentir, apontando com isso, a nossa capacidade de transferir uma significação, de dividirmos um sentido comum, de experimentarmos um mesmo gesto, isso

[...] consiste, no que diz respeito à nossa relação muda com outrem, a compreender que nossa sensibilidade ao mundo, nossa relação de sincronização com ele – ou seja, nosso corpo – tese subentendida por todas as nossas experiências, retira à nossa existência a densidade de um ato absoluto e único, faz da **corporeidade uma significação transferível**, torna possível uma **situação comum**, e finalmente a percepção de **um outro nós mesmos [...]** (MERLEAU-PONTY, 1974, p.147, grifos nossos).

Porém, apesar de repousarmos na generalidade, eu e o outro estamos sempre descentrados. E, assim, do nosso enovelamento perceptivo e silencioso, encontramos os sentidos tornando visível o que temos de diferente.

Se outrem é verdadeiramente um outro, é preciso que num certo momento eu seja surpreendido, desorientado, e que nós nos reencontremos, não mais no que temos de semelhante, mas no que temos de *diferente* [...] é preciso que nossas diferenças não sejam mais como qualidades opacas, é preciso que tenham se tornado sentidos (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 150).

Novamente, da percepção eu-outro, do nosso entrecruzamento perceptivo, do *entre* que nos separa, vemos nascer a expressão proveniente da experiência dialógica...

Em *Naturalmente*, os bailarinos, certamente, ao lançarem seus olhares para as manifestações populares, tocaram-nas, provocaram fissuras, deslocaram, instituíram assim outras curvaturas, mas, seguramente, foram também, por elas tocados, descentralizados, arrebatados... Houve recíproco acolhimento: “um empresta do outro,

toma ou invade o outro, cruza-se com ele, está em quiasma com o outro” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 235). Aqui atividade e passividade permanecem acasaladas.

Dessa reversibilidade, do sentir e ser sentido, ouvir e ser ouvido, olhar e ser olhado abriu-se os espaços, os entres, os excessos, que os permitiram expressar na diferença. Vemos aí a potência da criação, o estilo pessoal/intransferível, e as novas configurações que redesenham os gestos novamente.

Retomando o conceito de quiasma merleau-pontyano, faz-se presente o pensamento de Bernard (2001) que então o expande, direcionando-o para o campo da dança⁵⁶. Além das mais conhecidas correspondências quiasmáticas entre os sentidos, o autor faz menção a um jogo quiasmático entre o ato de *sentir* e o ato de *enunciar*/dizer denominado por ele de quiasma *parasensorial*. Se os quiasmas entre os sentidos já estão bem assinalados por Merleau-Ponty e muitos dos seus interlocutores, esse é o mais sutil e muitas vezes ignorado, já que Merleau-Ponty não teve tempo em vida para dar continuidade a essa reflexão (quiasma entre percepção e linguagem).

Entretanto, aqui não estamos querendo dizer que o ato de sentir ou de perceber um gesto pode ser “traduzido literalmente” na linguagem das palavras; ao contrário, nesse momento, trata-se de entendermos que Merleau-Ponty considerava a existência de várias linguagens, como a música, a pintura, a literatura, e com isso deixam-se margens para a interpretação do jogo que pode existir entre passividade-atividade, percepção e expressão, dentro das linguagens em suas próprias especificidades. É por isso que, quando buscamos um paralelo entre as linguagens, é para entender quais aspectos partilham em seus modos de ser, nas suas formas de expressar, e nunca para apenas reduzirmos uma à outra.

Bernard, ao anunciar esse quiasma entre o ato de sentir e enunciar na dança, esbarra levemente no tema da linguagem, reconhecendo que o sentido que nos é proporcionado, tanto quanto na palavra e na escrita, exige sempre na sua produção um processo de trabalho, ou seja, não é simplesmente da ordem espontânea, mas algo desenvolvido. É sempre um ato de projetar-se no virtual, ou mesmo como reconhecem os

⁵⁶ Ao expandir o conceito de quiasma merleau-pontyano, Bernard apresenta um jogo de correspondências quiasmáticas entre três possíveis quiasmas: “intrasensorial” (ver e ser visto), “intersensorial” (os pés ouvem, os olhos tocam...), e “parasensorial”, do qual falaremos agora (entre o ato sentir e o ato de enunciar).

próprios linguistas de “desengatar”, conforme o autor. Esse desengatamento seria o que significa para Bernard o desejo de enunciar, e não requer uma suposta idealidade da palavra. O desejo de enunciar, temporalizado corporalmente no gesto dançante solicita um modo singular de enunciação, de percepção, que trai a originalidade de qualquer práxis cultural.

À luz do pensamento de Bernard (2001), confirmamos ser a diversidade e a intensidade de sensações produzidas pela mobilidade do bailarino, as múltiplas formas de posturas e gestos, a própria fonte para a força enunciativa, para o desejo de enunciar na/da dança, fundação que permite a projeção de uma ficção originária.

Perceber isso nos lança, novamente, a todo referencial de Merleau-Ponty (2004; 1999) a respeito do movimento criador na arte e na linguagem. Fortalecemo-nos com suas reflexões e nos misturamos a elas, quando nos diz que exprimir não é substituir um sistema de signos estáveis, os quais estejam ligados a pensamentos seguros; de igual maneira, exprimir na dança, não é nos assegurarmos pelo emprego de movimentos já usados; antes, diz respeito à abertura de todo um círculo de tempo, em que o movimento dançado permanecerá presente, a título de dimensão, sem que, necessariamente, precisemos invocá-lo ou reproduzi-lo.

A mobilização dos gestos, sob essa perspectiva e de maneira cautelosa, nos faz alongar o pensamento de Clarice Lispector para o contexto da dança. A dança pescando o que ainda não é dança. Quando essa não dança, a entrelinha morde a isca, alguma coisa se dançou mas sem que seja preciso como isso jogar fora ou excluir os movimentos que a antecederam. Como podemos lembrar aqui, a contemporaneidade na dança carrega, a título de dimensão, a dança clássica, sem precisar reproduzi-la ou copiá-la. A incorporação, nesse caso, indica a inclusão de suas existências em uma mesma temporalidade. Por isso, a entrelinha que as une no mesmo universo – dança – é, também, a mesma entrelinha que as torna diferentes. Isso, graças ao que Bernard chama de trabalho sensorial complexo, o que permite ao bailarino carregar consigo a possibilidade de fundar uma ficção originária que exhibe, estende e veicula através de sua performance cênica única. Performance única que no pensamento de Merleau-Ponty podemos ler como estilo.

Merleau-Ponty e Bernard estão de acordo ao pensar que é pelo trabalho perceptivo ou pelo trabalho sensorial complexo que a arte e, nesse caso, a dança, se alimenta de sua própria *linguisticidade*, de seu próprio desejo de enunciar, que nunca já é enunciado, não se fecha, não se consoma em uma síntese definitiva, porque toca o imaginário de

dançarinos e espectadores. Se a arte é nômade, convém usar todas as possibilidades da sua especificidade para viajar e deslocar-se, anuncia Bernard. Com isso, a abertura à experiência dos gestos é posta em marcha pela experiência mesma, e “para suscitar um imaginário fictício, a dança deveria explorar prioritariamente sua própria poética imanente de sua única práxis sensorial, o que, como diz Valéry, a torna ‘infinita’ ” (BERNARD, 2001, p. 100)⁵⁷.

Talvez, aqui possamos nos arriscar a falar de uma *dançasticidade*, na qual o contrário demarca o recomeço, a diferença, mas nunca rivalidade e exclusão.

Nessa perspectiva, nas idas e vindas, encontramos em Gadamer, talvez, um dos mais férteis pensamentos a respeito do que é a linguagem, que nos move e nos faz apostar na existência de ecos entre o modo de ser da dança e da linguagem. Nas suas palavras:

A linguagem é, na verdade, a única palavra cuja virtualidade nos abre a possibilidade de seguir falando e conversando infinitamente, que nos oferece a liberdade do dizer a si mesmo e deixar-se dizer. A linguagem não é um convencionalismo reelaborado, não é o peso de esquemas prévios que nos recobrem e sim *a força geradora e criativa* de sempre de novo conferir fluidez a esse todo (GADAMER, 2011, p. 242. grifos nossos).

A virtude da linguagem está, justamente, na sua condição de permitir a continuidade pela diferença (*na força geradora e criativa* de sempre conferir novamente fluidez a esse todo), e o fato de não estarmos diante da história como se estivéssemos diante de um objeto, fundamenta uma busca teimosa, um giro cambiante e fecundo entre *percepção, historicidade, e expressão*, que dá luz às distintas experiências de mundo. Por isso, a insistência do filósofo francês: tudo se passa no mundo humano da *percepção* e do *gesto*. Resulta daí o esforço de Merleau-Ponty em nos mostrar que, tanto a linguagem quanto a arte, não escapam desse processo e, essa última, ganhando voz a partir da experiência encarnada do pintor, pode igualmente ser lida por essa incessante busca circular, e pelo mesmo motivo ser reconhecida como linguagem.

Em efeito,

⁵⁷ « [...] pour susciter un imaginaire factice, la danse devrait exploiter *prioritairement* sa propre poétique immanente à sa seule praxis sensorielle, ce qui, comme le dit Valéry, la rend 'infinie' ».

Nunca se trata senão de levar mais adiante o traço do mesmo sulco já aberto, de retornar e de generalizar uma característica que já aparecera no canto de um quadro anterior ou em algum instante de sua experiência, sem que o próprio pintor jamais possa dizer, porque a distinção não tem sentido, o que pertence a ele e o que pertence às coisas, o que essa nova obra acrescenta às antigas, o que tirou dos outros e o que é seu (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 89/90)

Por isso, Merleau-Ponty sugere que ato criativo envolve sempre uma tríplice retomada, que embaralha o eu, o outro, e o mundo, o que faz da operação expressiva uma eternidade provisória. Não se trata de milagre, magia, ou criação absoluta realizada numa solidão agressiva – mas, “resposta àquilo que o mundo, o passado, as obras feitas reclamavam, realização, fraternidade” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 90).

Antonio Nóbrega, em nosso encontro, ao afirmar ser a dança uma linguagem, assinalou a importância de dominarmos bem sua dicção, seus conteúdos, suas características, possibilidades e os procedimentos dessa linguagem. Só assim conseguiremos fazer pensamentos mais complexos, mais profundos. Ninguém começa a escrever, espontaneamente, uma palavra aqui, outra ali. Atualmente, sobretudo entre os jovens brasileiros,

há um discurso de que as coisas são meio espontâneas, de que para se fazer tudo tem que se ter liberdade total. A gente está confundindo conceitos, a liberdade não prescinde de um trabalho técnico, de uma escolaridade. Não são termos que se contrapõem, conceitos que se complementam, que se casam, que dialogam...

Vemos seu pensamento ressoar na compreensão de Merleau-Ponty: a obra não é feita em um laboratório íntimo, ela exige a apropriação do outro, do mundo. A espontaneidade não está dissociada de nossas raízes, de nosso crescimento e do nosso trabalho. O próprio da expressão é nunca aparecer senão como des-continuação de algo já começado. Como sujeitos falantes, nos diz Merleau-Ponty, e acrescentamos, como sujeitos dançantes “*continuamos*, retomamos um mesmo esforço, mais velho que nós, sobre o qual somos enxertados um e outro” (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 151). É a materialidade do processo criador que choca as diferentes formas de dançar, as técnicas

corporais, os múltiplos procedimentos de composição na dança e propõe outras moventes direções. Aí se desloca a questão da origem do gesto como clarão, “cerimônia ingloria do indivíduo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 79), para a operação expressiva, de modo que não há como escapar da entrelinha, dançado-dançante, eu-outro, eu-mundo.

O fundamento da obra coreográfica não está fora do tempo, está justamente na abertura de cada momento expressivo, conhecimento disponível àqueles que estão sempre dispostos a retomar e a metamorfosear o sentido.

A composição da “minha” obra coreográfica é, sobretudo, uma exigência nascida da percepção e, portanto, meu modo de expressar só se faz pela tríplice retomada: eu, outro, mundo. O que digo meu, está no mundo, não permanece encerrado em mim mesma, por isso na afirmação de Merleau-Ponty, ultrapassamos o solipsismo da consciência, para chegar à carnalidade da reflexão, da percepção, da expressão... Estamos em estado de quiasma com o outro e o mundo, “comunhão carnosa, em que o ‘mesmo’ se faz ‘outro’ ” (SILVA, 2015, p. 176), dançarinos se confundem com a dança, e já não sabemos quem dança e quem é dançado. Vem daí que nossa passividade – seja na relação com os repertórios de movimentos, seja nos jogos de improvisação – permanece acasalada com a atividade. O meu estilo é adquirido nesse encontro, no entre, no diálogo... E esse “entre” que nos une, é também o que nos separa, o que multiplica diferenças.

Novamente, da vertigem causada pelo imbricamento, percepção-tempo-expressão, de uma percepção que não só abre o tempo, mas se dá como tempo, ganhando vida, via expressão enraizada na percepção, vemos o diálogo assumindo, nesse processo, papel fundamental, já que é pelos entrecruzamentos perceptivos que a expressão nunca conhece o fim, nunca se completa, havendo sempre mais por dançar...

Se Merleau-Ponty (1974), quando pensa o diálogo, nos alerta sobre “a relação silenciosa com outrem” (p.141), a fim de que possamos “compreender o poder mais próprio da palavra” (p.141), Gadamer (2011), por caminhos diferentes, mas talvez não tão distantes, reflete sobre a incapacidade para o diálogo, reflexo de “quem possui os ouvidos tão cheios de si mesmo, buscando seus impulsos e interesses, que já não consegue ouvir o outro” (p.251). Para ouvir o outro é preciso silenciar. Dificuldade que atinge todos nós, diz Gadamer, “em maior ou menor grau, é um traço essencial de todos nós. Apesar disso, a capacidade constante de voltar ao diálogo, isto é, de ouvir o outro, parece-me ser a verdadeira elevação do homem com a sua humanidade” (2011, p.251).

O diálogo se compõe com o “pisoteamento do eu sobre outrem e de outrem sobre mim” (MERLEAU-PONTY, 1974, p.141). Encontro que dada sua abertura, descentra o protagonismo do eu para o protagonismo do acontecer do diálogo, “sem essa abertura mútua, tampouco pode existir verdadeiro vínculo humano. A pertença mútua significa sempre e ao mesmo tempo poder ouvir uns aos outros” (GADAMER, 2012, p. 472). Quem não se dispõe a mudar seu ponto de vista – inclusive sua ação – não pode dialogar (ROHDEN, 2005, p.189).

Se tivéssemos que, rapidamente, eleger uma maneira de dançar para compreender a profundidade do diálogo trazido pelos filósofos, talvez o Contato-Improvisação, fosse umas das melhores e mais rápidas formas de entendimento.

Elaborada por Steve Paxton (1939), bailarino e coreógrafo americano, que pertenceu à Merce Cunningham Dance Company e ao Judson Dance Theater, a técnica Contato-Improvisação, atualmente, é referência para muitos trabalhos de dança contemporânea. O Contato-Improvisação, como sugere Gil (2004), pode ser considerado um sistema de perguntas e respostas entre dois corpos. Tal experiência consiste em 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” (GIL, 2004, p. 110). Fundamenta essa dança o consentir da perda de equilíbrio na queda. Enquanto o dançarino é projetado em configurações espaciais, o centro de gravidade não cessa de flutuar e a verticalidade tende a escapar (SUQUET, 2008).

Improvisar, estando em contato com o corpo do outro, exige, acima de tudo, atenção e escuta de ambos os corpos simultaneamente; é “ao mesmo tempo perceber e agir, em um gesto que partilha percepção com a ação” (BARDET, 2014, 168), resultando desse encontro formas “complexas, fugazes, impossíveis de se premeditar, dado que nascem da ação como tal” (SUQUET, 2008, p. 534).

De alguma forma, com mais ou menos relevância, quase todos que praticaram essa técnica de dança, já experienciaram em algum momento, o diálogo com alguém desejando seu controle, buscando a quase todo momento direcionar o ponto de partida e de mudança de cada gesto, em cada contato. Aqui temos uma bela ilustração da nossa incapacidade de ouvir o outro; “ao decidir, os parceiros auto-implicam-se no jogo dialógico. O diálogo define caso apenas um dos parceiros do diálogo só fale, só escute, ou decida pelo outro” (ROHDEN, 2005, p. 196). Quando ocorre tal situação, muito provavelmente, quem assiste ao

contato de fora, saberia dizer quem está no comando do diálogo, decidindo pelo outro. Por outro lado, quando há a entrega de ambos os corpos, sem rupturas bruscas nos fluxos cambiantes, dificilmente se consegue dizer quem está no controle, quem inicia e acaba um gesto. A relação é tão orgânica que surpreende os próprios envolvidos. Há aí um acordo, que “não significa necessariamente adesão ou submissão ao outro, mas aquilo que surge no diálogo” (ROHDEN, 2005, p. 196). Trata-se de um exercício difícil, que exige sutileza, entrega ao outro e, acima de tudo, expansão do eu para o nós. É abdicar de nós mesmos, diria Clarice Lispector (1998), ultrapassando-nos, seguindo a voz do mundo, mas com voz única.

No momento em que estava escrevendo sobre o diálogo, deparei-me com uma experiência que não consegui conter, provocando-me o desejo de compartilhar. Ao me inscrever para a oficina “Dança Contemporânea”, da nona edição do *Múltipla Dança* (2016), justifiquei meu interesse por ela, especialmente, pelo fato de eu estar em processo de escrita da tese, momento em que não apenas os estudos teóricos, mas, sobretudo as experiências estéticas podem contribuir para a reflexão no campo da dança. Nesse sentido, sinto-me impelida a falar.

Apesar de observar que o diálogo permeara todas as experiências daquela manhã, elegi a última atividade para trazer à escrita. Isso porque ela era o resultado de todo o processo, de muitos exercícios de investigação de movimento, troca de energias e sensações, que permitiram a potencialização de um corpo disponível para a experiência.

A atividade que encerrou a oficina organizou-se da seguinte forma: enquanto a maioria do grupo, mais ou menos vinte participantes, permaneciam no chão, deslizando, rolando, movendo-se como “polvo”, nos sugeria Elías⁵⁸ (artista promotor da oficina), cinco dos participantes ficavam em pé, em estado de vigia/prontidão. Quando cada um que estivesse no chão, resolvesse lançar-se ao plano alto, provocando, nesse mesmo instante, uma ação de desequilíbrio, tão prontamente, deveria ser interrompido por um dos cinco participantes que permaneciam em pé, que tinham a responsabilidade de salvá-lo, não permitindo a queda, nem possíveis choques entre os corpos, encontrando, principalmente, a melhor forma de acolhê-lo.

Nesse acolhimento, um convite para o jogo. A ação de resgate passava muito rápida e, quando ocorria de modo tão imprevisível, quem estava exercitando “socorrer” o corpo desequilibrado, deveria com ele jogar, manipulá-lo, direcionando seus movimentos com diferentes

⁵⁸ Artista visual, bailarino e coreógrafo espanhol.

toques, sustentações, apoios que poderiam variar de acordo o acionamento das diferentes partes do corpo, até que se decidisse entregá-lo novamente ao chão. Nessa manipulação, exercitamos no encontro, no entre dois, a escuta do outro. Agora era hora de silenciar, deixar o outro falar, para que algo acontecesse, para um falar juntos, um esquecer-se de tudo, diria Guimarães Rosa, num espárecer de contentamento, deixar de pensar, já que o corpo “muito sabe, adivinha se não entende” (2001, p.45). Só assim o diálogo aconteceria. Porém, isso não se deu de forma tão rápida. Quem estava exercitando ser conduzido haveria de se entregar, permitindo o acontecimento. Certamente, quem era conduzido, ao responder o toque do outro, tinha liberdade para impregnar o mover com seu horizonte interpretativo, porém sem exceder a solicitação do outro. Havia uma proposta em jogo. Isso significa que não era possível responder com uma chuva de movimentos desordenados a pergunta de um toque sutil.

O exercício foi interrompido várias vezes por Elías, que, pacientemente dava orientações percebendo que nem sempre quem estava sendo conduzido ouvia o que o outro tinha a lhe propor. O que se passava era que o conduzido, resistia, descontrolando-se e falando mais do que lhe era solicitado, fato que levou o artista, em uma de suas tentativas de demonstrar o exercício com uma das participantes, afirmar que ela se movia como “louca”. Ou seja, não havia acordo, perdia-se a fluência e, sobretudo a intenção da proposta.

Após muitas e muitas retomadas, pouco a pouco, os corpos foram construindo um espaço íntimo, e uma temporalidade singular. Potencializamos o encontro, construímos uma dinâmica, e experienciamos uma presença aberta ao outro, o que fez com que, ao final, Elías, nas suas considerações afirmasse: ocorreu aqui um acontecimento verdadeiro. O artista diz interessar-se por procedimentos que levam a experiências de movimentos verdadeiros. Vocês, não estavam aqui simulando ações, mas jogando com o presente, com a imprevisibilidade e configurando uma verdade. Isso é muito vivo, há uma verdade que se desenvolveu ali na ação, em tempo real, no jogo.

Nessa conclusão de Elías, impossível não recordar de Gadamer (2012), quando nos diz, justamente, que o diálogo carrega em si sua própria verdade, e que a experiência de sentido surge a partir de então, gerando algo que nenhum dos interlocutores abarca por si só. Podemos apropriadamente dizer que fomos capturados pelo acontecimento, e o próprio jogo jogou em nós.

Entender o desenvolvimento do diálogo com a experiência do Contato-Improvisação ou jogos de improviso, é interessante, sobretudo,

porque exige perguntas e respostas improvisadas no instante vivo; porém, como podemos pensar o diálogo a partir de técnicas institucionalizadas na dança? Na definição de Almeida (2016), de saberes que “já estão”. Na especificidade da Educação Física, o autor conceitua o que já está “como as práticas corporais sistematizadas e os estereótipos de movimento, que apesar de não produzir obra, se inscreve no plano da cultura como produção humana e ganha representação por aquele que experiencia (experiência estética)” (p. 50).

Se nos voltamos para o que “já está” na dança, no plano do corpo e movimento, temos um leque bem diverso. Resumidamente, vamos das técnicas institucionalizadas que agregam, normalmente, repertórios, passos ou elementos característicos (balé, jazz, hip-hop, danças populares...), que podem ou não produzir uma obra coreográfica, até os procedimentos técnicos de composição na dança contemporânea, que comungam da ideia de “um gesto não transmitido” (LOUPPE, 2012), técnicas corporais, que podem ou não levar à produção de uma composição. Podemos lembrar aqui que os jogos de improvisação não indicam uma forma de mover-se, mas possuem princípios, estruturas de desenvolvimento que podem ser acessadas e reaplicadas em diferentes contextos. Tudo isso se insere no plano da cultura e da especificidade de diferentes linguagens de que a dança dispõe.

No campo da Educação Física, Almeida (2016), para refletir sobre a atualização de uma dimensão da tradição que está relacionada ao corpo e ao movimento humano, recorre ao conceito de jogo de Gadamer. Fensterseifer e Pich (2012), pensando a relação entre diferentes linguagens humanas, destacam o conceito de tradução. Essa busca é amparada, especialmente, no conceito de linguagem de Walter Benjamin, mas também perpassam pelas ideias de Gadamer.

Quanto a nós, nesse momento, partimos de uma tentativa de aproximação do conceito de diálogo, já que, desde o início, buscamos proximidades com a experiência do diálogo em Merleau-Ponty. No entanto, é importante ressaltar que, quando se fala de diálogo em Gadamer, há em torno do termo uma abrangência e complexidade e que, portanto, não teremos fôlego suficiente para em tão pouco espaço dar conta de tamanha grandeza. Isso, quem nos esclarece é Rohden (2005), o qual, com profunda pesquisa nos estudos desse filósofo nos mostra que, em sua hermenêutica filosófica, há uma intercambialidade nas dimensões: diálogo, jogo, e círculo hermenêutico. Jogo, círculo e diálogo, são partes que “constituem um conjunto integrado e inscrevem-se um no outro como três círculos concêntricos. Não podem ser pensados como desvinculados entre si” (p. 181).

Isso quer dizer que existem níveis do diálogo e, todavia, como alerta o autor, apesar da hermenêutica filosófica poder ser representada pelo jogo e pelo círculo hermenêutico, possui, ainda, o modo mais apropriado de realizar-se no diálogo, pois “se o jogo e o círculo hermenêuticos são estruturas com caráter ainda epistemológico, embora possuam traços ontológicos, o diálogo é ontológico porque nele se constitui e aparece de forma mais patente o modo de ser da hermenêutica”⁵⁹ (ROHDEN, 2005, p.182). Talvez, em alguma medida, isso explique a aproximação de Merleau-Ponty com o diálogo, seu entrelaçamento com a linguagem e sua interdependência: percepção, historicidade e expressão; “somos e nos realizamos mais plenamente no e pelo diálogo, e a experiência hermenêutica básica e autêntica é a experiência dialógica. Esta não trata apenas do diálogo que mantemos com alguém, mas do diálogo que somos” (ROHDEN, 2005, p183).

Ainda nessa direção, observamos que Gadamer não apenas retorna a falar do jogo quando trata do diálogo, mas também elabora “um paralelismo entre diálogo e tradução” (ROHDEN, 2005, p. 191). A tradução, ao tratar do processo de compreensão, vai apontar o acontecimento de uma interpretação que se configura a partir do encontro de horizontes interpretativos (da obra e do interprete), daí a expressão fusão de horizontes. Parece um pouco confuso, mas tudo isso é somente para nos lembrar de que diálogo, jogo, tradução e fusão de horizontes, de alguma forma, estão vinculados no compreender, na configuração da expressão, na qual repousa uma saída de si próprio para a dinâmica da expressão.

É por isso, pela abrangência e complexidade, que nossa busca, mesmo pelas bordas terá uma aproximação com o diálogo que, inevitavelmente, em alguns momentos será ultrapassado pelo jogo, pela tradução e fusão de horizontes.

Ganhando um espaço relevante tanto em Merleau-Ponty quanto em Gadamer, é o diálogo quem movimentava todo processo de comunicação e interpretação. E, “assim, todo esforço de querer compreender começa quando nos deparamos com algo estranho, provocante e desorientador” (GADAMER, 2011, p. 216). Eis o surgimento do Outro. Diante dele, assombro, estupefação, estranheza. Dois movimentos contrários que se implicam, se repelem, mas também

⁵⁹ Gadamer apenas indicou isso ao final de Verdade e Método I, sem aprofundar, tanto que, nas últimas páginas dessa obra, volta a falar do jogo e não do diálogo. O diálogo mostra melhor a dimensão do processo relacional do saber (ROHDEN, 2005, p.182)

se atraem (PAZ, 2012), um duplo errante que me faz perceber que “todo outro é um outro eu mesmo” (MERLEAU-PONTY, 1974, p.142).

Se em alguns momentos, Merleau-Ponty descreve a experiência do diálogo a partir do encontro das palavras, na fala viva entre dois falantes, e na leitura de uma obra escrita, em outros sua descrição de “quiasma” (MERLEAU-PONTY, 2007), vai ressaltar que não se trata somente de troca eu-outro via linguagem articulada, mas igualmente da troca ampliada do eu com o mundo, do que percebe e do percebido, o que nos possibilita estender a reflexão sobre o diálogo para todas as manifestações humanas, nesse caso para a dança.

Outrem. Alteridade. Diálogo. Lembro-me de ter surgido, no processo de qualificação da tese, uma provocação a respeito do diálogo, quando esse apontava a possibilidade da fusão de horizontes interpretativos... Será que na fusão não se perde a alteridade? A fusão não exclui o diálogo? Pode haver diálogo com a fusão de horizontes? Pode haver fusão nas/das diferenças? E, até de forma bem descontraída veio à tona a expressão do meu orientador: “agora virou confusão”.

Dessa confusão, uma pausa, um silêncio, um voltar atrás e retomar o impulso. Da relação silenciosa provocada pelo retorno às leituras e da conversa com Antonio Nóbrega, tento agora, abordar um pouco do silêncio entre ele e elas, entre suas percepções e as manifestações dançantes que cruzaram seu caminho. Talvez, uma boa opção para pensar a fusão de horizontes e o espaço da alteridade no diálogo.

O Diálogo de Antonio Nóbrega com as matrizes dançantes

Ainda nessa provocação: – *Dançar é o modo de quem tem o movimento como isca?* Pergunto para Nóbrega como os diferentes procedimentos coreográficos das danças populares brasileiras articulam-se entre si e como se agregam às demais técnicas corporais e aos procedimentos contemporâneos de composição. Como se dá o diálogo na experiência do movimento?

Nóbrega, de maneira bem didática, conta-nos que separou dois mundos: o mundo popular e o mundo patrimonial universal. Isso seria a síntese daquilo que ele conseguiu juntar e do que considera ser o essencial da dança, da cultura do mundo. Dito isso, se interroga: “existe alguma coisa em comum, entre a dança clássica europeia e uma dança hindu, o que elas têm em comum, existe?”

Permitindo-nos acessar sua experiência, foi assim que o artista principiou a narrativa do seu intenso encontro dialógico com as danças.

Atraído por aquele lugar, começou a estudar o que teriam em comum aquelas manifestações, ao mesmo tempo em que começava a assimilar do lado de cá as matrizes populares. Mas, o que seriam as matrizes populares, que princípios as culturas anunciadas comungavam, e como isso se projeta, percorre, e se move no fazer artístico de Nóbrega?

As matrizes populares são, segundo o artista, constituídas de passos, manobras, gestos, atitudes, posturas (...), e tudo isso se configura em um léxico, que trabalha nos planos baixo, médio e alto, que vai de um fértil vocabulário explorado no chão até um extenso vocabulário de saltos.

Ao contrário de muitos, que pensam a tradição da cultura popular como algo remoto e inerte, Nóbrega procura subverter essa lógica, percebendo-a como um espaço aberto, embrionário “um caldo, um caldeirão de material simbólico muito exuberante, que dá panos para manga para o que a gente quer fazer”.

Nóbrega nos contou que pescou saltos do frevo, da capoeira, pequenos recortados de dança, como um jogo de passos que é possível ver no boi de mamão, uma armada da capoeira, movimentos sincopados, movimentos espasmos, e assinalou que esses dialetos no mundo popular não foram rigorosamente organizados. O que ele fez, foi, então, colher e separar conjuntos de movimentos de uma boa parte das danças populares. Mas, e aí “como é que eu transformo esse universo vocabular em um universo expressivo?” Interroga-se Nóbrega. Trazendo o exemplo do boi de mamão, explica-nos que essa dança, dentro do universo popular, como de costume, trabalha com a representação de alguns personagens, porém “a função da sua brincadeira não é para que as pessoas vejam como se fossem assistir a uma peça teatral, ali eles estão, sobretudo, brincando”.

Agora, salienta Nóbrega, “quando a gente recolhe esse movimento e leva para um outro lugar ele não terá a mesma função; se eu pego o material simbólico, a matriz e eu trabalho aquilo dentro de outra dimensão, aí eu posso levá-los para outro lugar”. Esse repertório pode ser então explorado, pesquisado, reinterpretado, e ganhar outra estrutura, tornando-se material para a criação.

Vemos aqui um tempo abrir-se num presente que evoca o passado, sinalizando o por vir, indicando que a dança é um apelo a que nunca terminamos de responder. Aquilo que é supostamente considerado passado, adverte Nóbrega, coisas de mais de oito séculos atrás, são modernas, atuais, são vivas ainda. Essas manifestações têm algo a nos dizer, e para quem está disposto a ouvir, para os que estão dispostos a interrogá-las, abre-se a possibilidade do diálogo, um

encontro em que ambos são afetados. Ninguém consegue sair ileso. Ao permitir que essas manifestações venham ao gesto, Nóbrega, se transforma ao transformá-las.

Então, a resposta para a pergunta anunciada: – Na fusão de horizontes interpretativos, perde-se a alteridade? Não. Porque, ao contrário ela é alterada, modifica-se. Na obra “*O outro*”, Silva (2012), ao trazer à tona o problema da articulação entre o mesmo e o outro, da subjetividade versus intersubjetividade, aponta possibilidades de articular aquilo que parece ser contrário, trazendo pistas para compreendermos como, na fusão de horizontes, os mesmos se deixam mover e se fazem outros. Isso mantém aceso o diálogo.

A experiência do encontro

O sujeito nunca se constitui como realidade fechada em si mesma, ao inverso do “em si”, permanece sempre projetado para fora, “para si”, na direção do que virá a ser e isso, como afirma Silva “equivale a dizer que o sujeito (o que seria ‘ele mesmo’) está sempre em vias de se transformar em outro” (SILVA, 2012, p. 27). Essa afirmação sugere que “o sujeito é uma contínua construção que depende, sempre e ao mesmo tempo, dele e dos outros” (p. 27/28).

Daí a afirmação de Gadamer (2011) de que o diálogo não é “nem a contraposição de um contra a opinião do outro e nem o aditamento ou soma de uma opinião à outra. O diálogo *transforma a ambos*” (p.221, grifos nossos). Conferimos com Silva (2012), que a alteridade faz parte do processo de tornar-se sujeito; na interface das experiências subjetivas reconhecemos a alteridade e “a ação de tornar-se sujeito inclui a constante *alteração* de si e nunca a repetição do mesmo” (SILVA, 2012, p. 28). Nisso, é preciso também sempre lembrar: “o sujeito faz-se outro em função dos outros, isto é, o processo de tornar-se sujeito é vivido em regime de intersubjetividade, e a experiência subjetiva é sempre experiência intersubjetiva” (SILVA, 2012, p. 29).

Se somos outro em função do outro, o diálogo é aquele que nos descentraliza e nos faz alterar. Nossa diferença só pode ganhar sentido no contato com o outro. No entanto, ela é sempre diferença renovada, então não perdemos a alteridade no diálogo, mas sim a movemos. Pelo desejo de conhecer, damos vazão ao outro, e como sopra Guimarães Rosa “o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam, verdade maior. É o que a vida me ensinou” (2001, p.39). Com a alteridade nômade, talvez tenhamos

aqui o que podemos chamar de “bipolaridade qualitativa” (BERNARD, 2001), já que existe na dança, uma desestabilização da identidade que é fundamentalmente criativa (KOZEL, 2007).

Por isso, na experiência do encontro de Nóbrega com o repertório de movimentos das danças populares brasileiras, constatamos que a dança não é “entidade metafísica” (SILVA, 2012); seu caráter histórico permite reconhecer que não podemos jamais fechá-la definitivamente, executá-la de forma “original”, porque é justamente na experiência do seu processo criador que ela demonstra nunca ser idêntica a si mesma, ao contrário, diferente, um contínuo por vir. Nesses ultrapassamentos, corpos jogam com a dança, com o espaço, e com o tempo, mas, sobretudo por eles são jogados. O tempo combinado com o espaço, sinaliza Kozel (2007), adquire uma força ambígua, o dançarino o tece, mas também é tecido pela temporalidade dançante, que com ele dança. E, então, conferimos que jamais nos fechamos em nossas diferenças, uma vez que “o princípio metafísico da identidade é substituído pelo princípio ético da alteridade” (SILVA, 2012, p. 31).

Retomando a ideia de fusão de horizontes⁶⁰, observamos com Lawn (2007) que, quando os horizontes fazem conexão e se engajam em diálogo, esse contato não diz respeito a um combate gladiatório, nem a um completo acordo, e muito menos consiste na atividade de um e na passividade do outro. Diz respeito, sobretudo, ao que juntos produzem, por isso modifica ambos. O autor, ainda nos lembra de que a fusão nunca se completa, e há sempre um entendimento parcial e um horizonte que nunca se fixa.

E, se a fusão nunca se completa, recordamos aqui Merleau-Ponty: “eu e outrem somos dois círculos quase concêntricos, e que só se distinguem por uma leve e misteriosa deslocação” (MERLEAU-PONTY, 1974, p.142). Entre eu como expressão e outrem como expressão, não há mais essa alternativa que faz do relacionamento uma rivalidade, porque o gesto, a expressão do outro “nos diz respeito, nos atinge de través, nos seduz, nos arrasta, nos transforma no outro, e ele em nós, porque ela abole os limites do meu e do não-meu” (MERLEAU-PONTY, 1974, p.153). Se, então, borram-se os limites do meu e do não meu, podemos voltar aqui para a palavra confusão, empregada pelo orientador no diálogo da qualificação. Olhando para

⁶⁰ Lembramos novamente que “existem muitas maneiras de resgatar a metáfora da *fusão*, porém a mais óbvia está relacionada com o entendimento do passado (apesar de incluir entendimento interpessoal e até mesmo intercultural)” (LAWN, 2007, p. 92).

sua definição no dicionário, uma das possibilidades de entendimento refere-se à mistura de coisas pertencentes a diversos donos. Se concordarmos que a dança como linguagem não pertence à esfera do eu, mas, eclode com o nós, aceitaremos, então, que a criação pode ser mesmo uma confusão, desordem, um tumulto que rebusca os horizontes e se configura em expressão.

Voltando ao diálogo de Nóbrega com as danças, vemos que ele expande seus horizontes, suas perspectivas sobre o mundo, passando a jogar não somente com as matrizes corporais da cultura popular brasileira, mas também com outras culturas de movimento, princípios técnicos, e procedimentos formais provenientes das várias linguagens de dança que contribuem para a potencialização, o mover de um repertório pescado no universo popular, para outro lugar.

Mas, “como é que eu faço isso, já que essa cultura não me ofereceu as ferramentas para isso?” Interroga-se Nóbrega. É aqui que podemos ver que o trançado da sua rede de pescar movimentos é tecido com fios que ultrapassam, também, os procedimentos coreográficos provenientes de outras linguagens de dança, tanto ocidentais quanto orientais, como aquelas já anunciadas no início da conversa, quando o artista se questiona sobre suas similaridades.

eu vou buscar elementos em quem historicamente trabalhou essas ferramentas, e quem trabalhou essas ferramentas foram essas linguagens de dança, já qualificadas, já “prontas”, eu digo prontas porque elas tiverem cinco, seis, oito séculos para irem se aprontando, para irem se cozinhando. Então percebi que existem algumas coisas em comum entre elas. A primeira coisa é a seguinte, é a compreensão mesmo intuitiva, dado ao papel da energia, e eu não falo aqui na energia no sentido meio abstrato, não, energia mesmo. A pessoa que dança ela trabalha com uma energia corporal diferente. É uma energia mais acesa, mais intensa. Ninguém que está dançando está com uma energia como a que a gente está conversando agora. Se eu estivesse aqui atuando eu estaria impregnado de uma energia diferente, ou seja, alguma coisa eu coloquei aqui nesse momento, para me colocar numa situação de atuação. O que é atuar? É ação, é uma energia

mais eficiente. É uma energia que chega para mais longe.⁶¹

Como demonstra o artista, inclusive ilustrando corporalmente em nosso encontro, é a tal consciência de energia nos bailarinos que é comum a todas as culturas. Cada uma delas é diferente na forma, mas igual no princípio, o princípio da energia que é uma energia diferenciada, nos alerta ele, informando-nos, então, que a fabricação dessa energia, a sua produção é que se dá por processos que são particulares a cada uma dessas culturas. Falando de um processo que é comum a quase todas elas, Nóbrega traz o exemplo da sustentação do corpo no diafragma. A energia gerada nessa região provoca um universo de tensão, e esse universo de tensão tanto pode envolver um sentido dilatado, quanto comprimido. Por um lado, alongar, ampliar, expandir, ganhar espaço entre as articulações e, por outro reduzir, retrain, encolher, fechar esses espaços; são tensões com qualidades diferentes. Dito isso, ressalta que

cada uma dessas linguagens elegeu um conjunto de práticas para trabalhar essa energia de acordo com as matrizes que elas construíram. Então as matrizes que foram construídas na história do balé clássico foram aquelas, e como é que eu trabalho essa energia, como é que eu trabalho essa tensão no sentido de dilatar, no sentido de ampliar o movimento? Ninguém levanta um braço na dança clássica fazendo isso...(elevando/desencaixando o ombro). Porque aqui eu fecho, eu trabalho é abrindo. Esses princípios foram descobertos intuitivamente pela dança clássica, mas são também absorvidos na dança que eu faço.

Nesse momento, Nóbrega apresenta o exemplo da capoeira, a qual, atravessada por esses princípios, pode alcançar outras qualidades de movimento.

Retomando suas considerações feitas em uma das falas do espetáculo, vemos que, de maneira geral, as danças como o balé clássico, as danças de Bali, as danças clássicas da Índia, o flamenco,

⁶¹ Aqui Nóbrega se inspira no italiano Eugênio Barba (teórico da antropologia teatral, pesquisador e diretor de teatro). Considera ele que, na vida cotidiana, tendemos a utilizar um mínimo de energia, porém, quando atuamos, cada movimento é repleto de energia, de forma a conferir o máximo de presença e impacto cênico (ANJOS, 2009).

entre outras, trabalham com um conjunto de movimentos, que estão sempre presentes nessas linguagens; eles agregam o que Nóbrega chama de posições-base que são “oriundas do próprio universo das danças e são elas que, além de darem unidade formal e estrutural ao vocabulário, propiciam ao bailarino uma energia adicional de grande importância para o seu desempenho” (NÓBREGA, 2012, p. 293).

Diferentes conjuntos de movimentos, diferentes posições-base, mobilizam energias de diversas maneiras. Estudando isso, Nóbrega nos conta que percebeu que esse material poderia ser absorvido e apreendido na sua dança, já que isso, aqui no universo popular brasileiro, não foi construído, porque não se teve tempo suficiente para tal. Então, nesse sentido, o que lhe dá o ocidente são os procedimentos técnicos, os conhecimentos formais que estão, sobretudo, ligados à questão de energia...

Sua aposta permite tencionar os procedimentos técnicos ocidentais e o vasto imaginário vocabular das diversas danças populares. E, se o ocidente lhe oferece procedimentos técnicos formais, a cultura popular brasileira, além do rico vocabulário (passos, giros saltos...) lhe dá algo a mais.

Sem pedir licença, há outro “sopro de existência” que inspira os bailarinos em *Naturalmente*, um sopro que dá o fôlego para uma dança revirada. Eis aqui a síncope, um tempo aéreo encontrado na música popular brasileira que repercute nas danças provenientes desse universo. É o que nos conta Nóbrega quando, em uma de suas falas do espetáculo, solicita que prestemos atenção em certo temperamento que move esse vocabulário, revertendo características comuns. De onde vêm esses gingados, esses swings, esse jeitão que se reflete em nossas danças? Interroga o artista.

Observando e estudando-as mais profundamente, Nóbrega descobriu que isso que ele nomeava de temperamento era justamente um reflexo da música que animava essas manifestações. Segundo ele, o acento sincopado caracteriza toda a música brasileira. — Mas, que diabo é esse acento? Questiona-nos Nóbrega de forma bem descontraída. A fim de esclarecer, de maneira muito didática, explica tal acento ilustrando com as mãos: quando a gente marca na mão o tempo da música, no compasso (pá/pá/pá), o tempo forte é aquele que fica para baixo (na batida), mas antes da batida (em cima), há os contratempos, que são o tempo fraco da música. Assim, entre os dois tempos está, justamente, o tempo sincopado. Ele mora no meio, se dá no tempo fraco que se prolonga sobre o tempo forte; do meio do tempo fraco até o meio do tempo forte seguinte. É como se a gente prolongasse mais um tempo

de respiração, diz o artista, e isso agrega um valor na dança; é como se fosse um tempo aéreo onde se tem mais tempo psicológico na música, ou na dança.

Esse tempo do meio que provoca a desordem, os chilikues dos gestos, torna-se, aos nossos olhos, mais um dos excessos encontrados nessas manifestações, que continuam dando aos bailarinos o que dançar... um “sopro de vir a ser”, de vir a ser dança. É o excesso que os convida ao recomeço pelo mesmo impulso que o criou, já que, se emprestarmos os pensamentos de Merleau-Ponty (2004), veremos que tudo que dançamos, antecipa algo e será retomado e, ainda, aquilo que queremos dançar é apenas o excesso daquilo que vivemos sobre aquilo já dançado. Portanto, o colapso entre tempos, o tempo pendurado, os arrasta para o tempo do fluir, tempo do brincar, tempo do criar.

Sem a necessidade de aderir a qualquer tipo de hierarquia, *Naturalmente* faz convergir no corpo, procedimentos coreográficos de técnicas distintas (clássicas, populares, contemporâneas), situando a dança como espaço de potência, de ação, “desejo de enunciar, e jogo quiasmático” (BERNARD, 2001), entre as linguagens dançantes que são próprias ao seu universo. Não havendo técnicas fixas, no encontro das tradições, permanece o descentramento, sugerindo-nos que a experiência corporal, é vivida “à maneira de uma geografia multidirecional de relações consigo e com o mundo” (GODARD, apud SUQUET, 2008, p. 538).

Concluindo a conversa sobre esse postal, o artista afirma que no Brasil, nós não precisamos assumir nenhum mecanismo de recalque, porque temos todas as possibilidades. Não precisamos ser “um ocidente”, porque o ocidente é muito bipolar, ele é

um movimento cultural que chega aqui ao rigor da forma, aí vem alguém e diz que o rigor da forma não existe, aí vem aqui outro movimento e destrói tudo...depois junta tudo. O ocidente é sempre muito bipolar. É um movimento que se contrapõe ao outro...enquanto a gente aqui não precisa ser assim, eu acho que as duas coisas se fundem, se complementam...

A respeito disso, o artista aponta ainda ser um grande desafio, já que muitas vezes nós insistimos em querer importar, *ipsis litteris*, técnicas europeias construídas por outro tempo cultural, sem levar em conta o processo que gerou tal movimento. Interessante, segundo ele, seria que esse movimento se plasmasse com o que temos disponível

aqui, já que nós, em grande parte vivemos um processo excludente “o tempo todo: vem essa, vem outra e vem outra...”. Isso provoca a perda de um chão, e o corpo termina perdendo o sotaque, mas, o sotaque não é para engessar, o sotaque é para termos familiaridade, diz Nóbrega. “Se eu falo mais dessa maneira, essa maneira de falar não me proíbe de falar o que eu quiser”, não se trata de uma camisa de força, mas sim de potência, acrescenta o artista. Há sempre, de ambos os lados, limites e possibilidades, características para um diálogo possível e promissor.

E quanto a nós, como lemos a experiência do diálogo em *Naturalmente*?

As danças, em especial as populares brasileiras, reclamam algumas respostas de Nóbrega e das dançarinas nos seus entrecruzamentos perceptivos. E quanto a nós, como lemos a experiência do diálogo em *Naturalmente*? O que essa profusão de relações nos dá a ver?

A obra desafia nossa percepção, quando dela solicita *um outro* olhar para as danças populares brasileiras, *um outro* que escapa à ideia de arbitrariedade, repetição, passado posto no presente, congelado, resgatado, e transportado. Trata-se de uma viagem que busca articular as matrizes populares numa composição que, conversando com outras experiências estéticas, desestabiliza e reinventa os gestos, transformando seus modos de produção, resultando no que Nóbrega chama de linguagem brasileira contemporânea de dança.

As primeiras composições dançadas pelos três bailarinos, ora conjuntamente, ora alternadamente, já nos presentificam o corpo híbrido proveniente do diálogo entre as próprias manifestações populares brasileiras, e a contemporaneidade na dança, contemporaneidade essa que negocia com os desejos, as inquietações, imaginação, mas também com as memórias corporais. Memórias migratórias. Memórias dançantes. Contínuo movimento de presença e ausência. Apagamento e sobrevivência. Mesmo e outro. São energias, gingados, saracoteios, molejos, saltos, pulsões, rodopios, estremecimentos, vibrações, passos, des-com-passos que re-tecem expressões partilhadas, um “mundo-de-movimentos” em curso, cuja direção ainda desconhecemos.

Inicialmente, a atenção se concentra nos pés, descalços, eles pisam intensamente no chão, como se estivessem em terra firme. Minha sensação, por alguns instantes, é de pés encontrando ali rastros dispersados, reminiscências de um longo caminhar cultural, rabiscados suavemente, redesenhados intimamente ao embalo de uma flauta que se

segue fluidamente. Os pés demoram-se nos gestos. Pouco a pouco as pisadas ganham um ritmo mais elevado. Transbordando desenvoltura, pés jogam bruscamente com pontas, calcanhares, rodopios... e expandindo-se ao tempero de chocalhos e percussão, explodem, desmanchando-se os traços, multiplicando-se diversidades; uma “[...] revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez, mas a imagem que nos apresenta aqui pela primeira vez é presença de um ‘já numa outra vez’, e ela nos revela o que ‘agora’ é ‘outrora’, e aqui, ainda outro lugar, um lugar sempre outro” (BLANCHOT, 2005, p. 23).

A composição demonstra a intimidade dos bailarinos com o universo dos repertórios; como se relacionam com esse agora que já foi outrora, o que os dá a possibilidade de intercambiar, nessa primeira composição, procedimentos característicos do frevo, caboclinhos, capoeira, maracatu rural, e cavalo-marinho. Aqui o passo não é repetição, é a possibilidade da mobilidade, da metamorfose. Ecoando palavras de Rónai (2001), há uma vontade de lembrar que é mais que a simples saudade do velho, o que se deseja é reconstruir o passado, movido pelo anseio confuso de reafirmar a unidade do eu, que desempenha papel ativo nas vicissitudes da própria existência.

Em cenas dinâmicas, movimentos trazem ecos de heranças culturais marcantes, quando se embaralham procedimentos coreográficos característicos desse universo... Aqui e ali desfilam saltitos do caboclinho, passeiam energias pulsantes dos caboclos de lança... Abrem-se caminhos para a agilidade dos saltos e quedas do frevo. A movimentação dos pés, “ponta, calcanhar, ponta” de uma das dançarinas, é inconfundível, aqui vem o arpejo do reconhecimento (nosso frevo!), o mesmo podemos dizer do marcante gingado da capoeira de Nóbrega, porém, tudo se dá osciladamente, cambiante, há pequenos trejeitos que fazem as expressões despir-se delas próprias, con-fundem-se com outros gestos. Aqui é preciso “esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram, e raspar a tinta com que me pintaram os sentidos” (FERNANDO PESSOA, 2005, p.72).

Contudo, mais do que o procedimento característico dos passos, o que os bailarinos evocam é o estado da brincadeira, o ser brincante, que costura todas essas manifestações. É nesse sentido que os sujeitos que as constituem costumam se autodenominar brincantes e, como sempre nos recorda Nóbrega, não se ouve eles dizerem vamos dançar, ao inverso, vamos brincar.

Em algum momento, os três andam como se estivessem brincando de carrinho. Os corpos-carrinho se comunicam, se contaminam pelo outro, realizando o mesmo andar. Recordo-me de

crianças compartilhando a imitação do mesmo gesto na brincadeira. Mesclando níveis, e a qualidade dos movimentos, Nóbrega logo vai para o chão. Seu gesto é como se alimentasse de algo silenciosamente... Da criança esquecida em cada um de nós? Talvez!

No convite à brincadeira, os bailarinos são possuídos por provocações brincantes. Presentificando o mergulhão⁶² do cavalo-marinho, os corpos não representam, mas são o próprio brincar... Os três deslizam, giram, saltam, encontram-se, afastam-se e se projetam, e a cada projeção se divertem no movimento, intimando o outro, deixando-o atento, em estado de prontidão, para que não se desmanche a brincadeira por falta de concentração. O jogo é contínuo, até que silenciosamente o acordo se estabelece, e a brincadeira cessa. Nas membruras das cenas, há o frescor da brincadeira, alegria de quem experimenta o brinquedo como se fosse sempre a primeira vez, um “feito sem-modez de tempo de criança” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 38).

⁶² *Mergulhão* ou simplesmente *Marguio*, é uma espécie de jogo corporal que antecede a brincadeira do Cavalo Marinho. Os participantes têm que entrar e sair da roda num curto período da música, utilizando para tal uma frase de movimento que exige um sapateado muito rápido, chamado *trupé*. Dentro dessa frase de movimento os brincantes têm liberdade de improvisar, mas é preciso que sejam muito ágeis para não perderem o tempo da música e estragar a dinâmica do jogo (ANJOS, 2009, p. 90).



Algumas vezes ouvimos dizer que a dança nos diz mais que as palavras (ou vice-versa). E, entre esse "dizer mais", a palavra e a dança, hoje, de acordo com Mônica Dantas, "a criação coreográfica contemporânea tem utilizado o texto, a palavra, a voz e outros fenômenos de vocalização como elementos de construção da cena e da própria coreografia":



Thereza Rocha nos fala sobre "uma escrita cheia de corpo para poder tatear a dança... uma carne cheia de letra para poder tocar na escrita"... e poderíamos talvez dizer: - um corpo transbordando palavras para tocar na escritura dançante.

E em Naturalmente, que papel tem a palavra?



209. TATO OLIVAS®
"Flamenco"

www.edicionesasangre.com - telef. 667 42 19 68

4.3 SOMOS FEITOS DE PALAVRAS

Nóbrega gostaria que, em *Naturalmente*, as palavras ficassem em segundo plano, obtendo um papel secundário em relação à dança que, para ele, é o coração da obra. Reconhece que só optou por fazer um espetáculo em que dá voz à palavra por conta da marginalização de uma história cultural nossa que o fez acreditar que falar um pouco seria interessante. Fazendo referência ao universo popular das danças brasileiras, denuncia a existência de uma linha temporal que foi ignorada, à qual nunca foi dado um devido valor, sendo sempre identificada com o folclore, conceito que não é muito bem visto, uma vez que, quando se fala em folclore se recorda de algo tradicional, na direção de um passado que não tem mais vida.

Refletindo o enunciado do postal recebido, Nóbrega defende que “nenhuma arte se sobrepõe à outra, o corpo não fala mais que a linguagem da palavra, e vice-versa. Cada uma delas fala, mas por caminhos diferentes, cada uma com suas características próprias”. Apesar de as linguagens se utilizarem de materiais diferentes para compor, isso não nos autoriza a hierarquizar as operações expressivas. Por certo, “não há diferença fundamental entre os modos de expressão, não se pode atribuir um privilégio a um deles como se exprimisse uma verdade em si. A fala é tão muda quanto a música, a música é tão falante quanto a fala. Em todas as partes a expressão é criadora e o expresso é inseparável dela” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.523).

Essa ideia dá vazão aos sentidos do pensamento de Octavio Paz quando nos diz que, de fato, mais significativo que as diferenças que separam as obras de arte, há um elemento criador que as faz circular em um mesmo universo, “um quadro, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas. E essa maneira não é muito diferente do poema feito de palavras. A diversidade das artes não impede sua unidade. Antes a ressalta” (PAZ, 2012, p.26). Sabemos, então, que se aproximam quando reunidas na categoria: “expressão criadora” (MERLEAU-PONTY, 1999). Nenhuma deixa de dizer algo, todas reclamam sentidos e falam ao seu modo.

Considerando isso, o indago se, em *Naturalmente*, apesar de texto e dança, palavra e movimento falarem de formas diferentes, há complementaridade, há a possibilidade do diálogo?

Apesar de tão prontamente Nóbrega dizer que sim, vejo acompanhar sua fala, certo receio em relação ao reconhecimento do teor pedagógico que afirma conter na sua obra.

Agora assim, é um espetáculo meio pedagógico também...! Não posso negar, tanto é que eu nomeio *Naturalmente*, e depois complemento teoria e jogo de uma dança brasileira. Então eu acho que ele tem os dois momentos, tem um momento da emoção da coisa e, tem um momento, assim, que é para entender: oh pessoal eu estou falando que essa dança veio disso, eu não faço poesia quando eu falo, é pedagogia mesmo...

Evocando o pensamento de Larrosa, podemos afirmar que o adjetivo pedagógico não desqualifica *Naturalmente*, se entendemos que ele não provém de uma concepção demasiadamente estreita e dogmática. Aqui, podemos pensar que, “o logos pedagógico é um jogo que arruína, de saída, qualquer afirmação com pretensões de ditame” (LARROSA, 2015, p. 122). Há desvios na linearidade do discurso. O texto ao querer dizer algo, não permanece subordinado à esfera do dito, não se impõe ao espectador sem espaço para a reflexão, não orienta para uma única forma de interpretação. O encontro que a arte de Nóbrega nos proporciona com o universo da cultura popular brasileira é provocador, nos faz pensar... “oferece-nos em cada uma de suas partes o alimento e o excitante ao mesmo tempo. Ela desperta continuamente em nós uma sede e uma fonte... [e assim] sentimo-nos possuidores para sermos magnificamente possuídos” (VALÉRY, 2007, p.189).

As palavras empregadas por Nóbrega desaparecem “de trás daquilo que nelas se diz” (GADAMER, 2011, p. 179). O sentido transcende a palavra, assim como transcende o movimento na dança. A função tanto da palavra no texto quanto do gesto na dança, não é de ilustrar um sentido já dado, a linguagem tanto de uma quanto de outra, convida o espectador a participar da sua ação criadora ou poética. Os sentidos aqui e ali se constituem sempre em situação. Essa é “a potência que a linguagem tem de fazer existir o expresso, de abrir caminhos, novas dimensões, novas paisagens para o pensamento” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.538).

O encantamento linguístico que nos toma diante das falas é próximo ao encantamento frente aos movimentos na dança. Em ambas as experiências predominam a virtude significante, na qual, não há “referência a uma significação que exista para si, no espírito do espectador ou do ouvinte” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 520). Isso se deve ao fato do predomínio daquilo que Merleau-Ponty chama de função conquistadora da linguagem, ação que lhe é peculiar, que permite a ela nunca comportar significações para si já claras e que, operando

sem cessar, nos arrasta, surpreendendo-nos, sempre de novo para outras direções.

Ao compreender como texto, palavra, voz e outros fenômenos de vocalização se articulam com o corpo em movimento, engendrando ou não, corporeidades dançantes na criação coreográfica contemporânea, Dantas (2011) nos mostra com Fébvre (1995) que, entre outras formas de registro, o uso de textos aparece nas composições sob a forma de comunicação direta com o público, e nesse caso, podem possuir a “[...] função de apelar ao espectador e de incluí-lo na cena” (FÉBVRE, 1995, p. 107 apud DANTAS 2011, p. 151).

Talvez possa ser essa a forma que mais se aproxima da disposição dos textos encontrados no espetáculo *Naturalmente*, já que Nóbrega intercala falas e danças, não usando a leitura do texto ao mesmo instante em que ele e as bailarinas se movimentam. As palavras não servem para pontuar os movimentos, e não têm a intenção de produzir uma musicalidade para o corpo⁶³. Por isso, Nóbrega chega algumas vezes a dizer que, na verdade, essa composição poderia ser considerada uma aula-espetáculo, tamanha era sua gana em nos atingir, mesclando, complementando, articulando conhecimentos em movimentos e palavras.

Sua intenção, em alguma medida, é informar o espectador sobre a existência de uma cultura que não deixa de se transformar, devir avesso à submissão de um passado congelado e apenas resgatado. Mais do que o resultado da dinâmica do processo histórico, intuímos que se trata de afirmar a vontade criadora que reside no humano, que não se separa da história, é historicidade, a própria temporalidade que põe em movimento toda forma de cultura.

Som, entonação, timbre, ritmo, movimento... Sua voz em ação, “se cobre de súbitas flores verbais. Criaturas luminosas habitam as espessuras da fala. Criaturas, acima de tudo, vorazes” (PAZ, 2012, p. 42). Reside aqui, então, que as palavras são feitas de matéria inflamável, ardem no instante em que são tocadas pela nossa imaginação (PAZ, 2012)... e nesse jogo, enfraquece-se a oposição entre leitura poética e hermenêutica, embaralhando-as, a tensão aqui não é oposição.

⁶³ Dantas (2011) explica que voz e palavra podem estar presentes em uma cena de várias maneiras, como por exemplo: provenientes do ato de respirar, ruídos e sons podem ser potencializados pelo esforço do corpo que dança; a voz pode sustentar ou pontuar o movimento, a serviço da produção de uma musicalidade que impregna o corpo dançante; uso de textos, discursos e monólogos sob a forma de comunicação direta com o público...

O artista, de certa forma, percebe isso quando nos conta que relutou em nomear a obra como espetáculo. Por vezes, achava que aula-espetáculo correspondia melhor à proposta; entretanto, conversando com pessoas próximas resolveu assiná-lo propriamente como espetáculo, porque justamente essas pessoas o alertavam que hoje em dia espetáculos possuem uma redoma muito ampla. Dito isso, nos afirma que “os espectadores saem da apresentação mais com cara de quem viram um espetáculo do que propriamente uma aula...”.

De alguma forma, somos tocados pela história cultural que Nóbrega gostaria que compreendêssemos, “e, contudo, eis que o assunto não acabou” (VALÉRY, 2007, p. 200), o texto não existe mais, está inteiramente substituído por seu sentido – paisagens, imagens, impulsos, reações, pertencentes agora a cada um de nós que o apreciamos... Isso, de alguma forma, explica o fato de eu estar escrevendo nesse exato momento sobre sua obra. É a força evocativa da vida do seu dizer, acenando para o espaço aberto de sua continuidade (GADAMER, 2011).

Com o entusiasmo das falas, vivencio o deixar ser levado por um fluxo que se constrói, ora sutil, como um vento que de leve esbarra na pele, fazendo arrepiar, ora grave, forte como a terra, que permite sentir sua densidade, quando dela agarramos um firme punhado nas mãos. Não as vejo com a pretensão de explicar algo com rigor, mas pela sensibilidade que as compõem, percebo-as mais como uma tentativa de nos convidar a “estar ali”, encarnados na obra, ao mesmo tempo em que, aos poucos, podemos vê-las tocar a dança, e sentir a dança estender-se de corpo inteiro para elas.

Aqui, falar sobre a dança é também uma maneira de dançar. Dançar é também um espaço para teorizar. Rasurando limites, *Naturalmente* reconhece, de alguma maneira que não há união de contrários, mas, experiência da reversibilidade, e estamos diante de um corpo dançante, que é também falante, sensível, e reflexionante, sem obstrução ou fechamentos, há jogo e abertura. Há um compromisso com o que Kozel (2007) caracteriza como porosidade da reflexão, já que, como assinala a autora, o corpo é um processo dinâmico, navega o mundo no cruzamento de um conjunto de linguagens, no qual se inscrevem o gesto e o verbo.

Embora textos e danças sejam intercalados, isso não quer dizer que as falas deixem de penetrar nos movimentos. A palavra aqui é gesto, sentido, é dançante, envolvida e envolvente nos movimentos... Um está no outro e o outro está no um, organizando-se organicamente a cada fala e a cada cena dançante, lembrando que não pretendo reduzir a palavra ao movimento, ou o movimento a palavra... São expressões

diferentes, no entanto, uma vez que se constituem no mundo, encarnadas no gesto, levam essa possibilidade de, no curso da existência, deixar-se afetar, ferir, abalar, descentralizando-se, sempre de novo, na transitividade dos sentidos. Para além de forças contrárias, que atuam no extremo de uma reta, representadas na habitual separação, corpo/palavra, percepção/linguagem, interessam-nos fronteiras indecisas, onde nenhuma força anula a outra. Forças múltiplas coexistem no mesmo espaço, no mesmo terreno de ação, sem perder suas particularidades.

Isso nos aproxima da interrogação que abre o texto “*Inscribing Dance*” de Lepecki (2004) “onde se encontram os limites entre o corpo e texto, movimento e linguagem?” (p. 124)⁶⁴. O autor, abordando a escrita do movimento, com destaque para a compreensão da dança como presença, como traço fugaz⁶⁵, ressalta que o fato de o movimento demarcar a passagem do tempo (aparecimento-desaparecimento) e, por conseguinte, a presença ser assombrada pelo desaparecimento e ausência, provoca certo nervosismo dentro do projeto de *escrita da dança e escrita sobre danças*. Para o autor, os espaços de atrito, as tensões inquietas entre corpo e texto, movimento e linguagem indicam contiguidade ilimitada. Isso, de alguma maneira, pode ser conferido no seu trabalho colaborativo com a artista Vera Mantero, no qual há imbricação de prática artística e questões filosóficas.

No texto “*Investigação e criação: um diálogo entre Vera Mantero e André Lepecki*”⁶⁶, ambos relatam sobre suas experiências nesse projeto. Para não nos estendermos muito, destacamos a passagem em que Lepecki fala sobre sua participação em uma peça de Vera (1991) chamada “Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois”.

Saltando toda a contextualização do motivo do tema, interessamos a passagem em que Lepecki confirma o seguinte:

É uma peça em que nós pensamos muito, qual seria a ordem natural das coisas? Por que a ordem natural das coisas tende a ser percebida como tal? Primeiro a dança, depois o pensamento. Primeiro

⁶⁴ “Where lie the limits between body and text, movement and language?”

⁶⁵ Abordaremos essa questão na discussão do postal a seguir.

⁶⁶ O texto é a transcrição da Mesa composta pela artista portuguesa Vera Mantero e André Lepecki, professor Associado no Departamento de Estudos da Performance da New York University, mediada pelo professor Charles Feitosa da UNIRIO, por ocasião do I Simpósio Internacional Artes do Movimento, realizado na UNIRIO em 2012 (FEITOSA, 2014).

se faz, depois se reflete. Essa ideia da reflexão sempre vir após. E para mim, o que a Vera falou é justamente uma reversão, aliás, uma confusão de tudo isso. Pensa-se e se faz sempre conjuntamente e sempre em crise... (p. 190).

Mais adiante, Lepecki vai assinalar que persiste, muitas vezes ainda, a ideia modernista, “de que a dança é movimento e os dançarinos têm corpo e o filósofo não tem corpo, e que o dançarino não tem cérebro” (p.194). Na contramão desse pensamento, o autor sugere que “a dança está sempre nessa fronteira problemática” (p.194), e a dança de Vera Mantero e vários outros, arrastam “essas dicotomias em vibração crítica” (p.194).

Um dia sentei a beleza no meu colo.

– e a achei amarga, diz o poeta.

A beleza ou a palavra?

Ambas: a beleza é inatingível sem palavras.

Coisas e palavras sangram pela mesma ferida
(PAZ, 2012, p.37).

Confirma Octavio Paz que “o homem é um ser de palavras” (2012, p.38) delas é inseparável e sem elas inatingível. Somos feitos de palavras. A vivacidade poética do seu pensamento faz eco nas reflexões de Merleau-Ponty (2007), quando, em sua última obra, o filósofo francês recoloca o problema da passagem do sentido perceptivo ao sentido referente à linguagem. E, o que prevalece é uma reciprocidade entre a percepção que abre a linguagem, torce as palavras transformando-as, e a linguagem, que dá voz aos sentidos perceptivos, prolongando-os na vida expressiva, permitindo que o sensível seja partilhado, comunicado com os outros. O que temos é uma recíproca modificação, na qual não ocorrem eliminações, mas relações daquele com este, pois “[...] a linguagem realiza quebrando o silêncio o que o silêncio queria e não conseguia. O silêncio continua a envolver a linguagem” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 171).

Nessa obra, Merleau-Ponty acentua que a ideia não é o contrário do sensível, e que, portanto, não se deixam separar nas experiências. A estrutura sensível, o corpo, a estrutura invisível, e a palavra não podem ser compreendidas a não ser através das suas relações. Resulta daí que a criação poética solicita a colaboração: ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude, estados que só se permitem separar em uma interpretação posterior. Não sendo nenhuma dessas experiências pura, permanece a impossibilidade de se dizer a rigor que um é anterior aos

outros (PAZ, 2012, p.149), por isso, vemos com Merleau-Ponty, que “a linguagem é um poder intencional que transfigura as fugidias experiências sensíveis” (FERRAZ, 2009, p.95).

Se, aparente ou pedagogicamente, palavra e movimento permanecem intercalados em *Naturalmente*, vemos no conjunto da obra que juntos se constituem. No meio de explicações falantes Nóbrega recorre, também, aos movimentos para demonstrar como os vocabulários de passos são articulados, utiliza-se de sons vocais e corporais para exemplificar a síncope, elemento que logo é traduzido na música e na dança para que o espectador possa melhor compreender.

O artista passa de um plano para outro sem que naquele instante possamos nos dar conta; distraidamente, expressões reúnem-se e escapam-se... Com a intensidade da sua experiência, o coreógrafo, nos ajuda a compreender a reversibilidade corpo/palavra, texto/dança. Na imanência da dança revela-se a carnalidade e o entrecruzamento: percepção e linguagens.

Observamos que a apropriação do universo cultural popular brasileiro não se deu isoladamente pela dança, mas, pela incorporação simultânea dos gestos, (dança, palavra, música...), pelas diversas formas de expressão desse contexto cultural como um todo. Diferentes caminhos da compreensão que não se excluem e, ao se complementarem, provocam um profundo e fértil entendimento. Não seria possível separar precisamente onde cessa o seu aprendizado pela palavra, estudos teóricos e onde inicia o aprendizado do gesto dançado, do gesto musical. Com isso, no agenciamento da obra coreográfica há constante acordo, negociação e circularidade entre esses saberes.

Eis que a obra coreográfica nos ajuda a entender com Merleau-Ponty, quando diz que: “...sinto, quantas vezes quiser, a transição e metamorfose de uma das experiências na outra, tudo se passa como se a dobradiça entre elas, sólida e inabalável, permanecesse irremediavelmente oculta para mim (2007, p.143)”. Há um hiato, zero de pressão entre dois, que faz com que ambos adiram um ao outro. O mundo da percepção invade a linguagem, ou linguagens, e as linguagens invadem a vida perceptiva. O mundo da percepção coincide com o movimento, dançamos porque percebemos, e do mesmo modo, pensamos a dança, porque falamos, porque escrevemos, e logo porque dançamos... sem ordem arbitrária, há deslizamentos, aberturas, transitividade...

Criações coreográficas contemporâneas, ao revestirem suas cenas com textos, palavras, frases, vozes e outros fenômenos de vocalização (DANTAS, 2011) apontam caminhos na possibilidade de interlocução

entre as linguagens, ao ponto de, talvez, podermos dizer que a dança movimenta a interrogação merleau-pontyana, fazendo-nos compreendê-la por dentro: como passamos, do corpo à palavra, do sentido perceptivo ao sentido referente a linguagem? No jogo percepção e expressão, vemos que não há apenas um saltar de um lugar para o outro, de uma linha para outra, e sim um existir no entrecruzamento de linhas labirínticas; desviando oposições, dá-se lugar a um cruzar-se recíproco, no qual já não sabemos mais dizer com precisão onde linhas nascem e se encerram. Ressoa, aqui, um das falas do vídeo *Lexique Dansé*⁶⁷: às vezes as palavras abrem caminhos, às vezes improvisações são cheias de palavras, às vezes o silêncio é a partida.

A obra de Nóbrega foge dos binarismos, de qualquer tensão que seja oposição, o que se deseja é abrigar, complementar, dialogar, agenciar e potencializar diferentes linguagens, embaralhando os limites entre elas. Usando as palavras do próprio autor em sua última fala do espetáculo, *Naturalmente*, prima por harmonizar, conciliar aquilo que parece contrário, aquilo que se opõe é ao mesmo tempo complementar.

Vemos esse desejo desaguar na experiência do pensamento de Merleau-Ponty (2007), afinal, ao anunciar que, em sua primeira obra de grande repercussão *Fenomenologia da percepção*, ficou faltando uma ligação entre o capítulo sobre cogito e o capítulo sobre a palavra, conclui o filósofo que permanece o problema: como passamos “[...] do comportamento à tematização” (p. 171). Através do conceito de quiasma (troca eu-outro, eu-mundo), assume-se a possibilidade de um co-funcionamento, não de rivalidade, ou qualquer hierarquia, daí a expressão ser de indivisão. Se a ideia não é o contrário do sensível, e se “as ideias não seriam por nós conhecidas se não possuíssemos corpo e sensibilidade” (p.145), é porque há transitividade, reversibilidade, entrelaçamento; assim, “o que começa como coisa termina como consciência da coisa, o que começa como ‘estado de consciência’ termina como coisa” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 200). Tal movimento reversível nos aponta que palavras expandem movimentos e, reciprocamente, movimentos expandem palavras.

Se de um lado, afirmando a especificidade da dança, concordamos que dançar não é o mesmo que pensar e ter ideias, de outro, cada vez mais não abrimos mão de dizer que a dança não é simples organização de movimentos, e que, portanto, há a impressão de

⁶⁷ *Lexique Dansé*, vídeo dirigido por Jannette Dumeix, coreógrafa francesa, França, 2002. Disponível em: http://www.numeridanse.tv/fr/video/1620_lexique-danse

uma ideia ou um pensamento configurado no corpo. Por isso, Lepecki faz menção a corporificação do pensamento, pensamento que “faz com que o corpo ou a expressão do corpo seja possível. Essa constante... como é que eu vou dizer? *Chiasmatic reversibility*” (LEPECKI in FEITOSA, 2014, p.197). Apesar de essa fala estar inserida no contexto de uma mesa redonda, e o termo quiasma não ter sido aprofundado, sabemos que o autor se refere ao termo da última obra de Merleau-Ponty, com o qual tentamos operar. E, nessa direção, podemos talvez pensar que a dança é a experiência do movimento em quiasma com a experiência do pensamento, ou das palavras, já que não há pensamento sem palavras.

Se fronteiras são diluídas e linguagens estão em reciprocidade, podemos lembrar que a vida perceptiva em co-funcionamento com a experiência do pensamento pode tornar-se obra literária a qual, por sua vez pode vir a ser inspiração para a criação de uma dança, mas que também poderia ser representada no teatro, abordada no cinema, se transformar em poesia, ser tema de uma canção, ou...

No esforço de pensar essa relação, corpo e linguagem, gesto e palavra, movimento e reflexão, encontramos possibilidades na afirmação de Fensterseifer e Pich (2012), para os quais “o ser humano é capaz de diversas linguagens” (p.34) e, portanto, “entre elas é possível a ‘tradução’ (p.34)”. Anunciado esse processo, os autores reconhecem “na tarefa da tradução a impossibilidade da identificação plena com o original” (p. 33). Isso quer dizer que, nessa reversibilidade, a dança não copia originalmente o que dizem as palavras, e nem as palavras conseguem apreender o que os sentidos dançantes apresentam. Quando ocorre a tradução, há sempre uma interpretação que se dá parcialmente “o que não é um defeito da linguagem, mas a sua própria condição” (FENSTERSEIFER E PICH, 2012, p. 28).

Esse potencial de não permitir que a expressão seja simples cópia de algo já dito ou dançado, é concedido ao corpo, campo de forças e intensidades que, quando dá vida à expressão, seja em qualquer forma de linguagem, produz fissuras, provoca relevos, porque é potência em ato. Trata-se de uma tradução que, nas palavras de Gadamer, “implica uma reiluminação” (2012, p. 500) e logo, como toda interpretação, exige colocar-se na direção de algo, “transferir aquilo que deve ser dito para a direção de seu próprio dizer” (GADAMER, 2011, p. 182).

Considerando que não há signo corporal completamente separado do corpo, e por estarem o signo e o sentido, no mesmo plano de movimento imanente, sinaliza Gil (2004), que a dança carrega a possibilidade de operar todas as espécies de traduções, “tradução, (ou

antes: transdução) de palavras, de formas, de imagens e de pensamentos em movimento⁶⁸” (p. 79). Expandindo esse argumento o autor concebe ao corpo e em particular a dança a possibilidade de produzir quase-signos, isso é “signos não arbitrários, cujos significantes desposam o movimento do sentido” (p. 82).

Todavia, se tantas vezes tentamos mostrar que a palavra e o movimento têm suas características próprias, é preciso enfatizar que não se trata de negar a especificidade da dança no plano do corpo e do movimento, mas justamente de reconhecer, com Fensterseifer e Pich (2012) que, ao “assumir a linguagem corporal (dançante⁶⁹), como via legítima de produção de conhecimento” (p. 35), não precisamos abrir mão do diálogo que pode haver, de algum modo, entre as linguagens não discursivas e a linguagem discursiva. Caso contrário, permanecemos na dualidade, “um sistema-mundo onde os opostos continuamente se incompatibilizam impedindo o necessário e fecundo jogo da alteridade entre eles” (NÓBREGA, 2012, p. 295). Assim, concordamos que

não se trata de eleger essa ou aquela dimensão como primordial na construção de um saber válido, tendo em vista que por si só (isoladas) não conseguem dar conta da complexidade do saber humano. É preciso pensá-las antes como dimensões constitutivas (em seu caráter de complementariedade), a partir de seus próprios limites e possibilidades para que possamos manter um tensionamento dessas dimensões do saber (sem hierarquizá-las) (ALMEIDA, 2016, p. 54).

Nóbrega evidencia isso em seu espetáculo, quando já no subtítulo, anuncia que se trata de interlocução, entre “teoria” e “jogo” de uma dança brasileira, subtraindo, já de início, qualquer tipo de oposição. Limites e possibilidades entre texto e movimento se confundem, e vemos que “la danza se incorpora a la teoría y la teoría a la danza, en un movimiento donde la expresión física aparece como vector de conocimiento que alimenta la teoría” (GUISGAND 2005 apud NAEF,

⁶⁸ Com isso, “já nada do sentido escapa à linguagem, porque a linguagem, o movimento do seu sentido, entram no movimento do sentido da dança. Então, já não poderemos afirmar que aquilo que faz o nexo da obra é inefável, porque está presente, aqui, realizado na imanência do sentido à dança dos corpos” (GIL, 2004, p.78).

⁶⁹ Inclusão nossa.

2012, p. 84). Nessa reversibilidade, Guisgand conclui que “a interpretação não é uma rendição ao irracional, mas a revelação, por uma combinação do intuitivo e do intelecto de um sentido latente extraído dos vários significados...” (GUISGAND⁷⁰ 2005, apud NAEF, 2012, p. 84).

Estabelecendo relações entre palavra e movimento, sou interpelada pelas cenas de um dos espetáculos que apreciei em Sevilha. Em uma tarde de novembro, a professora África convidou-me para assistir a um espetáculo de dança contemporânea que seria protagonizado por Isabel Vázquez. Isabel era uma das professoras de dança contemporânea do Centro Andaluz de Dança, com a qual eu havia feito aula e me encantado com seu estilo. A criação coreográfica era dançada por ela e outra bailarina, Paloma Díaz, intitulando-se “*Una palabra*”. Esse é um espetáculo sobre palavras, dizia a sinopse da obra (*dicen que las palabras se las lleva el viento, pero el viento también nos trae palabras*).

Ao chegarmos ao teatro, logo fomos interrompidas pelas dançarinas que nos solicitavam uma palavra. Uma palavra que, em muitos momentos, gostaríamos de ter dito, mas não a dissemos, ou, uma palavra que queríamos ter ouvido, mas nunca a ouvimos. Essas palavras, aos poucos, foram escritas em dois grandes papéis que seguiam pregados nas laterais do palco, gerando um texto de palavras aleatórias.

Vestidas de preto, um sofá vermelho, uma lâmpada acesa e muitos livros espalhados pelo chão. Praticamente do início ao fim, esse foi o cenário. Sobre os livros, as dançarinas caminham, apoiam-se de maneiras diversas, até que folhas são espalhadas pelo chão. Textos, frases, e sons gaguejantes compuseram as cenas, que foram de encontros a desencontros, da comunicação à frustração de ser mal compreendida. A trama se desenvolve ao verso e o reverso de uma frase: *yo las digo pero tu no las oyes*. Entre o verso e reverso, algo se abre. Em conexões e interrupções, os corpos tecem a dança entre palavras gritadas, palavras sussurradas, palavras ditas, palavras caladas, palavras sufocadas que tanto podem nos mover como nos paralisar.

Uma das cenas finais que ficou reverberando em mim, e que agora trago à escrita, faz alusão a um corpo transbordando palavras. Os papéis que por ora estão na parede, transformam-se em material de revestimento para os corpos das dançarinas. Um vestido feito de

⁷⁰ Tradução livre. GUISGAND, Philippe, *Lire le corps, une voie interprétative; La danse dans l'oeuvre d'Anne Teresa de Keersmaeker*, Thèse de Doctorat en Esthétique, Pratique et Théorie des Arts, Université de Lille 3, Lille.

palavras ecoa o pensamento de Octavio Paz, “somos feitos de palavras”. A cena interroga os limites entre corpo e palavra. O corpo se faz palavra, a palavra se faz corpo. Há entorse nas margens, fronteiras são des-traçadas; e, encarnadas, as palavras nos recordam que não são objetos, nós as arrastamos, as movimentamos, e as suprimimos, mas não as eliminamos. Elas ultrapassam a materialidade gráfica. E se as bailarinas queimam seus vestidos ao final, dançando com a liberação dos resíduos, celebrando a transformação química do escrito de palavras, é só por alguns instantes, porque logo o vento as traz novamente, porque elas existem mesmo in-corporadas em nós. Como nos propõe Merleau-Ponty (1974), elas nos interpelam, e nós ressoamos, elas nos habitam, e nós nos projetamos nelas.

Todo esse movimento reflexivo me convidou a recordar do envolvimento palavras e movimentos, em minha própria experiência com a dança, e então me percebi pensando como seria uma aula em que do início ao fim não se pronunciasse nenhuma palavra. Por um lado, sabemos que a dança se circunscribe, independente da palavra, nenhuma palavra, apenas o silêncio percorre os corpos dançantes e, por outro lado, começamos a observar que, em situações de aprendizagem, em diversas passagens pode haver constantes deslizamentos. Respirem com o braço; percebam por quais apoios passamos ao nos levantar e nos entregarmos novamente ao solo; aqui o movimento se inicia pelo braço e retorna pelo sacro; a coluna cresce; olhem para os espaços que ganhamos entre as vértebras; pesamos...corpo abandonado no chão; soltamos o pescoço; desenhamos pequenos círculos com o queixo, sem interrupções construímos um fluxo de movimentos ...

Esses fragmentos de frases recordam passagens vividas em aulas de dança contemporânea que nos fazem oscilar entre palavra e movimento, pensamentos e sensações. Sinto que palavras auxiliam meu corpo a encontrar “aquele lugar” na ação do movimento... Ao ouvir que partimos daqui e não dali, imediatamente a atenção perceptiva se recompõe, encontrando outras sensações, outros lugares. Ao refazer um gesto em seu corpo, descrevendo por palavras sensações encontradas, a professora Diana⁷¹ nos auxilia a compreendê-lo em nosso próprio corpo, e logo vemos sensações se corresponderem. prontamente nos organizamos para acolhê-las. Às vezes, sua imagem corporal acompanhada da voz é insuficiente, mas temos ainda seu toque, fazendo-nos reajustes, encaixes, indicando possibilidades outras.

⁷¹ Diana Gilardenghi é professora, bailarina e coreógrafa. Atualmente leciona dança contemporânea em Florianópolis.

Podemos dizer que as palavras, muitas vezes, nos ajudam a atingir em cheio estados corporais. Detemo-nos nelas por alguns instantes e, assim, devolve-nos novamente as sensações, ao silêncio... e a partir daí, seguimos “uma verdade latente” (LISPECTOR, 1998, p.40). A consciência dos movimentos transforma-se em movimento da consciência, de tal modo que deixa de haver hiato entre o pensamento e o corpo. Pensamentos e movimentos partilham da mesma plasticidade, fluência e consciência (GIL 2004).

E, pensar essa relação corpo/palavra/dança, no contexto das aulas, nos remete às reflexões de Carozzi (2011) na obra, “Las palabras y los pasos – Etnografias de la danza en la ciudad”. Trata-se de uma coletânea de estudos que reflete a articulação, palavra e movimento, no contexto da antropologia da dança. Como ressalta a antropóloga (coordenadora do livro), cada autor é guiado por suas preferências na forma de conceber a correlação entre os aspectos motrizes e verbais nas práticas de baile e, ao introduzir a obra, problematizando tal relação, Carozzi situa sua investigação no contexto de aulas de tango (milonguero⁷²).

Interessa-nos trazer à tona sua discussão, por dois motivos. Primeiramente, chama-nos atenção o interesse e a abordagem do tema em razão de a autora afirmar que: de tanto falarmos sem nos movermos e de tanto nos movermos em silêncio, tendemos a acreditar que palavra e movimento provêm de “partes” diferenciadas do ser humano. Dito isso, denuncia, dentro do contexto das investigações antropológicas, dificuldades metodológicas no campo da dança que parecem, por vezes, reforçar que o corpo do bailarino “sabe”, suas palavras não podem expressar e, finalmente, cabe ao etnógrafo a tarefa da tradução em palavras. Acrescenta, ainda, que a palavra, nos estudos antropológicos, tende a frequentemente aparecer suscitada nas entrevistas ou em escritas que são trocadas entre os próprios bailarinos, e entre eles e o antropólogo, *antes e depois*, que os mesmos bailam ou observam outros bailar.

A autora parece interessar-se pelas relações das palavras e dos movimentos produzidos no mesmo contexto de ação. Isso nos alerta, na medida em que a descrição da minha experiência acima observa esses imbricamentos e, portanto, intuímos que seria interessante no campo da

⁷² El tango milonguero es un estilo de baile de tango creado a partir de la codificación, y comodificación de la enseñanza del baile de algunos milongueros del centro y el sur de la ciudad, llevado a cabo en la década del '80 (CAROZZI, 2011, p. 38).

dança contemporânea – mas, não apenas neste –, indagar e investigar essas tensões não somente nas cenas dos espetáculos, mas também no cotidiano das aulas regulares. Em que momentos as palavras atuam, ou jogam com os movimentos na dança? Em que momentos as acolhemos e em que situações as rejeitamos?

De todas as formas de dançar que já vivenciei até os dias de hoje, a dança contemporânea, sem hesitação, foi a que mais investiu em dar vez e voz à palavra no conjunto de ações desenvolvidas em um processo de ensino. Há sempre uma tentativa de articulação entre o dançar e o falar sobre. Isso, em parte, se dá pelo fato da descoberta de estruturas mais complexas nas maneiras de se engendram técnicas e procedimentos de composição, estranhos à lógica comum, da então tradicional dependência (por parte dos dançarinos) da cópia de movimentos (do coreógrafo).

Revertendo essa conjuntura, potencializam-se novas situações, já que existem muitas atividades que são executadas a partir de acordos e regras que se estabelecem antes dos jogos de ação. Tais experiências abrem-nos ao desconhecido, à aventura, ao risco e algo vem ao nosso encontro. Daí a necessidade de falar sobre esses acontecimentos, que envolvem muitas vezes ações na coletividade, que só podem ser experienciadas pelo acaso, pela dúvida e pelo encontro com o outro.

Porém, certamente, não apenas, isso. Poderíamos abordar as tantas metáforas que se fazem presentes na descrição de um gesto, para levar o outro ao entendimento em seu próprio corpo ou, ainda, lembrarmos de outras circunstâncias no ambiente das aulas, como quando acabávamos de aprender uma sequência de gestos, e Diana nos interrogava se estávamos preparadas para executá-los sem a sua presença. Como ainda não tínhamos adquirido tal assimilação, nas palavras dela, “eu vou falando junto” e, assim seguia ela nos acompanhando, descrevendo as direções e formas que nos socorriam nos contornos e delineamentos dos gestos.

Recordo também das aulas da Elke⁷³, quando ela tecia comentários, sobre as qualidades de nossos movimentos em uma sequência, ou em jogo de ação, buscando indicar caminhos para uma melhor compreensão sobre o que ela nos propunha. Sob essa perspectiva, vivem ainda em minha memória, situações em que solicitava que formássemos duplas e executássemos uma sequência de gestos diante do olhar do outro; feito isso, tínhamos que exercitar a

⁷³ Diretora e dançarina da Siedler Cia. de Dança. Professora de dança contemporânea em Florianópolis.

possibilidade de auxiliá-lo na execução, descrevendo suas falhas e acertos. E, a partir de então, observávamos o quanto o outro progredia na qualidade do gesto. Se concordarmos que há um determinado “ganho” e esse, sendo acrescentado em nossos saberes corporais, não é dispensado nas aprendizagens e atuações futuras, poderíamos nos indagar: como a palavra interfere na compreensão gestual? Talvez, investigar essas relações, como salienta Carozzi (2011), seja descentralizar a dissociação que tanto a escola quanto a academia reforçam: palavra identificada com a mente, movimento humano com o corpo.

O segundo motivo que nos prende a atenção nas observações de Carozzi é que em meados da contextualização do tema, a autora explora os pensamentos de Farnell⁷⁴, apresentando a crítica que essa autora endereça a Merleau-Ponty, a partir de um de seus interlocutores no campo da antropologia, Thomas Csordas. Como expõe Carozzi, Farnell argumenta que Merleau-Ponty foi o ponto de partida para superar o dualismo (mente-corpo); no entanto, se a perspectiva cartesiana privilegiava a mente, excluindo o corpo, Merleau-Ponty levaria o pêndulo ao outro extremo, inserindo o corpo no centro de um existencialismo baseado na experiência subjetiva do corpo vivido. E, com isso, não permite avançar na linha que o mesmo filósofo propusera de conectar o gesto corporal com a linguagem.

Trago essa passagem, porque não apenas no campo da antropologia, mas também na própria filosofia tenho presenciado declarações nessa direção. É preciso dizer que todas as investigações são válidas, seja para acordar com algo ou discordar dele. Em última instância, manter a abertura no diálogo é sempre o mais sensato e o melhor caminho. No entanto, pensamos que, às vezes, somos um pouco injustos com Merleau-Ponty, quando não acompanhamos todo o movimento de seu pensamento em relação às conexões corpo e linguagem. Vemos que a linguagem marca presença em quase todas as suas obras e suas relações com o gesto, o corpo, e a expressão são sempre alimentadas.

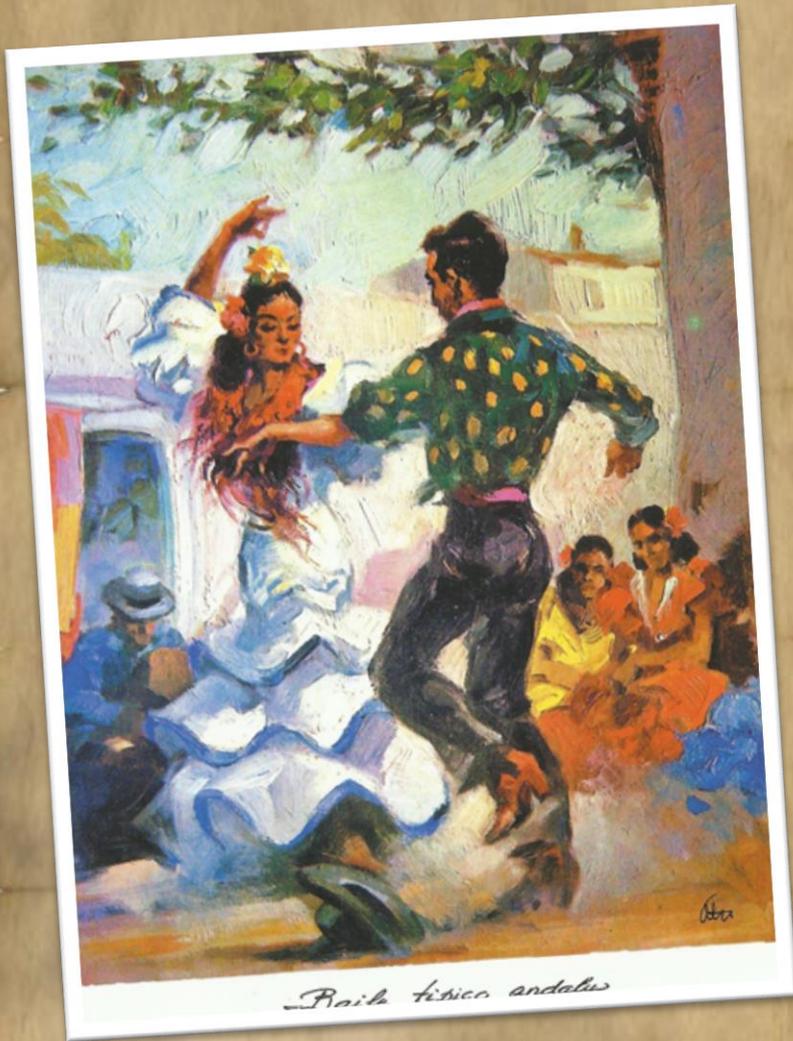
Ainda é preciso lembrar que Merleau-Ponty não viveu o suficiente para concluir a última obra *O Visível e o Invisível*, na qual

⁷⁴ FARNELL, B. “Ethno-graphics and the Moving Body” en: Man N° 29 (4), 1994.

FARNELL, B. “ Metaphors We Move By”, en: Journal for the Anthropological Study of Human Movement < <http://jashm.press.illinois.edu/15.1/farnell>> (2 jun.2010), 2008.

permanece o desejo de anunciar novos caminhos para essas relações. Embora saibamos disso, pensamos que Merleau-Ponty, de forma alguma contribui para um existencialismo amparado no fechamento de uma subjetividade, uma vez que em *Fenomenologia da percepção* já figuram temas como a linguagem e o tempo que assinalam a nossa intersubjetividade. Teríamos, também, as extensas discussões nos textos de *O olho e o espírito* que fazem referência ao gesto, à arte e à linguagem perfurados pela historicidade. Com isso, e alicerçados em tudo o que expusemos em relação aos seus pensamentos, afirmamos que Merleau-Ponty é de grande importância para compreendermos uma tensão que não é oposição, a reversibilidade, entre movimento e linguagem, dança e palavra que confluem na mesma carne.

Se Antonio Nóbrega nos apresenta dança e teoria interpenetradas, não se trata de união de contrários, mas, embriaguez das diferenças, na qual o corpo dançante se situa, e joga com os limites e as tensões, transitando de um extremo ao outro, pondo-se a mover e deixando-se mover. E, então, concordamos com Fensterseifer e Pich (2012) que, sobre a exploração dessas possibilidades e limites, entre expressões linguísticas discursivas e não discursivas, muito temos ainda a pensar e dialogar.



Baile físico andaluz

Se por um lado a dança é destacada por sua presença viva, na qual nascimento e morte se dão no presente, como nos propõe Lorca quando ressalta a alargada capacidade do duende nas artes do corpo vivo, por outro, vem sendo destacada, também, como um diálogo sempre reproposto, como sugere Tiburi e Rocha no livro *Diálogo/Dança*

“Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto”
(LORCA).

“... a dança é um encontro, sempre dialógico, sempre interrompido, sempre reproposto, sempre em devir, sempre no infinito, sempre finito... Talvez trata-se disso também a dança – deste vaguear que não conhece o fim (TIBURI e ROCHA).

Penso eu que Naturalmente tem potencial para nos ajudar a pensar como se conjuga na dança a finitude e a infinitude, ou a efemeridade e a permanência. Como sua obra nos ajuda a refletir sobre essas dualidades?

4.4 DANÇA: UM ESPAÇO PARA CONJUGAÇÃO DE DIFERENÇAS

Frente à aparente disparidade desses dois discursos apresentados no cartão, como pensar a possibilidade do encontro entre uma dança que nasce e morre sobre os contornos de um presente exato, e uma dança que vagueia distraidamente sem conhecer o fim? Existe, realmente, um abismo entre permanência e efemeridade no gesto dançado?

Talvez, para um bom começo de inquietação seja interessante ouvirmos Clarice Lispector (1998, p. 18): “a eternidade é o estado das coisas neste momento” ou, ainda, o pensamento de Guimarães Rosa (2011, p.89): “o instante expunha outro ar de ser”, mas “o tempo instante empurrou morros para passar”.

Eternidade, permanência, instante ou presente imediato correspondem ao tempo, e tempo é um bocado difícil de lidar. Pensar o tempo é embaraçoso, da filosofia ao ditado popular: dá nó em nós. De Parmênides: *nada se altera*, até Heráclito: *tudo se transforma*. Do ditado popular: “viver é como desenhar sem borracha”, nada se apaga, a: “é só dar tempo ao tempo”, “não há marcas que o tempo não apague”.

Essa relação: permanência e alteração, aparecimento e desaparecimento recebe lugar de destaque e, sob vários enfoques, no campo teórico da dança, sobretudo porque, como vimos no enunciado do postal, ela é reconhecida pelo seu caráter efêmero, o que lhe dá *status* de arte viva, nascendo a cada novo instante dançado. Por esse fato, a dança, em alguma medida, sempre causou perplexidade para os filósofos, poetas, ou até mesmo para os próprios dançarinos quando se interrogaram sobre sua existência: onde nasce e termina uma dança? Tal caráter é discutido por Pouillaude (2012) como “ausência de obra”, ou seja, a dança difere das demais artes porque não produz objeto exterior aos corpos dos dançarinos. A obra permanece inseparável dos corpos que a criaram, trata-se de “uma fragilidade própria da dança no que concerne à sua capacidade em produzir objetos perenes e sua dependência específica em relação à *performance* e ao evento espetacular” (p. 109).

E, se ninguém discorda que ela se transforma a cada evento, a cada execução, a cada repetição, parece também haver maior consenso ao pensar que algo dela permanece, principalmente quando se trata de escrita coreográfica, pois, apesar de ser sempre a mesma escrita dançante, ao se repetir, continua a mesma, sendo outra.

Por outro lado, se nos referimos a uma composição não pré-escrita, uma composição no instante, aquela que se utiliza do encontro

de corpos em “tempo real” para a produção de um espetáculo, como vemos ocorrer na contemporaneidade da dança, encontraremos, talvez, um maior número de adeptos ao dizer de Lorca – são “*formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto*”.

Entretanto, se consideramos a morte, cujo limite seria o desaparecimento, podemos nos interrogar se há mesmo a possibilidade da existência de uma presença no instante, apartada do passado e do futuro, desconectada de uma temporalidade, ou seja, atemporal?

Esse tema foi problematizado na tese de Marie Bardet (2014) que, ao tratar da composição improvisada, de corpos que compõem sem a necessidade de uma escrita repetível, tenciona de um lado, a dança como espetáculo vivo, sob o risco da evanescência, e de outro, o problema de sua escrita, uma inscrição que então a conservaria. Discutir essa questão, em torno do problema do tempo, ressalta a autora, pode permitir escaparmos da simplificação de uma oposição.

Compartilhamos essa possibilidade, e acrescentamos que, particularmente em nosso caso, isso está intimamente relacionado com as nossas discussões já levantadas sobre a dança na perspectiva da linguagem. Entender a dança a partir dessa perspectiva requer reconhecermos que um dos pontos mais relevantes dessa aproximação seria levar em consideração a “dimensão do tempo como materialidade experimentada” (TIBURI; ROCHA, 2012, p. 73). As formas de expressão se dão no tempo.

Pensar o espetáculo de Nóbrega a partir dessa problemática nos interessa na medida em que pode nos auxiliar a compreender um tempo não linear, e as oposições de repente podem se conciliar.

Enfrentando a dificuldade de definir o tempo, Merleau-Ponty (1999) nos adverte que isso decorre do fato de ele não se constituir objeto de nosso saber, ele é mesmo da ordem da experiência, dimensão de nosso ser, campo de presença em sentido amplo. Considerando a metáfora de Heráclito, Merleau-Ponty pondera que ela só persiste porque nós colocamos no riacho um observador testemunhando seu curso. Isso quer dizer que “o tempo supõe uma visão sobre o tempo. Portanto, ele não é como um riacho, ele não é uma substância fluente. [...] Ele nasce de minha relação com as coisas” (p. 551).

Se o tempo não está no riacho, expandindo esse pensamento Octavio Paz (2012) acrescenta: tampouco, “é algo que passa diante de nossos olhos como os ponteiros do relógio” (p. 64), porque como bem diz o poeta, “nós somos o tempo” (p.64).

Os pensamentos dos autores se cruzam novamente, quando o filósofo destaca o tempo como ampla presença, dimensão, espessura e profundidade que não pode resultar em acontecimentos fragmentados. Por sua vez, o poeta trabalha com a ideia de que há um ritmo no fundo de todo fenômeno expressivo... Um ritmo que não é medida, mas sentido, tempo original. Estamos diante de um fluxo rítmico ou temporal, que não é substância, que não se desvincula do passado e do futuro, mas que, sobretudo, não se relaciona com essas dimensões de forma fragmentada. O tempo como por vir, assinalado por Merleau-Ponty, desliza no passado e no presente, “não é uma linha, mas uma rede de intencionalidades” (1999, p. 558).

Como entender essas relações na dança, tanto na escrita coreográfica que a princípio nasce e morre a cada repetição, quanto na improvisação que não se apega às pretensões da reprodução?

Gentilmente, no esforço partilhado, Nóbrega me auxilia a pensar essa relação, primeiramente a partir do pensamento de Lorca que segue no postal. O artista sente-se muito à vontade para falar do poeta espanhol, já que mantém contato com seus escritos ao longo do tempo.

A poesia em geral fala por metáforas, expressa Nóbrega: “o que é o duende? Podemos ir para uma abstração, um ‘anjo endemoniado’, ou, poderíamos tentar traduzi-la num sentido mais material, como energia”. Se fizermos poesia, diz ele, “a palavra duende é mais bonita, mas penso que energia seria a materialização de uma forma”. Podemos presumir, então, que duende é imanente ao gesto, é potência, um estado ativo de intensidades que se revela no acontecimento da dança, afetando-a tanto quanto afeta os seus apreciadores. Prosseguindo, Nóbrega diz que Lorca tentou descrever o entusiasmo que a *cantaora* Pastora Pavan, como qualquer grande dançarina, proporcionou-lhe com sua arte flamenca.

A dança flamenca tem uma coisa que é daquele momento instantâneo, que é uma simbiose muito grande da música com a dança, fato que decorre da música ser ao vivo, uma das coisas que a dança ocidental perdeu um pouco. A música ao vivo, traz um tom, traz uma presença, principalmente, porque a música nesse contexto é um pouco improvisada, e pela voz dos *cantaores* que brincam com essa liberdade, cria-se um diálogo com a dançarina.

No entanto, há que se atentar para algumas considerações, recorda o artista. Primeiramente, “uma dançarina de flamenco tende a

ter uma técnica aprimorada, porque ela verticalizou essa dança, ela estudou formas de trabalhar essa energia”. Aqui, Nóbrega enfatiza o papel da energia destacado por ele na conversa sobre o postal anterior. Acrescenta ser necessário buscar uma energia diferente, extracotidiana, quando se acionam procedimentos técnicos para acessar tal presença cênica.

A dançarina já se habituou a fazer isso, porque passou muitas horas trabalhando. Qualquer dançarino para incorporar alguma técnica necessita passar muitas horas trabalhando. Então há que se observar que ela tem um *corpus* de processo, que por sua vez, faz com que quando a dançarina entre em cena, ela vá prontamente preparada para dar àquele corpo uma presença diferente.

Em segundo lugar, prossegue Nóbrega, durante o ato performativo, a dançarina lida com a circunstância de passar por desafios diferentes, a cada dia, já que não conta com uma música gravada, e não permanece num procedimento com que ela já se acostumou. Tendo de jogar com os *cantaores*, “ela vai ter aquele impulso fazendo com essa energia tenha ainda uma dinâmica muito mais intensa...”

Um terceiro aspecto que poderíamos pensar com a fala de Lorca, segundo Nóbrega, é sobre a complementaridade desses dois momentos, que é da natureza da dança flamenca. Complementar refere-se à reunião da técnica e da improvisação que estão o tempo todo trabalhando juntos na atuação. A dança flamenca, ao contrário da dança clássica, por exemplo, não trabalha com rigores tão cerrados, há um terreno, um espaço para esses momentos de improvisação, de deixar que algo aconteça, de acolhimento; um estado de presença diferente que “permite a dança crescer dentro da dançarina, construção que chega a certos momentos de uma impulsividade, ou de um ‘duendismo’ impressionante”.

A partir das considerações de Nóbrega, podemos observar que, embora a dançarina improvise diante das situações que sua ação lhe impõe, não há distância entre esse estado de presença, (tempo presente - instante vivo) e um amplo fundo temporal, uma vez que há “um êxtase em direção ao porvir e em direção ao passado que faz as dimensões do tempo se manifestarem, não como rivais, mas como inseparáveis” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 566). O fundo, representado pelo

prolongamento do trabalho corporal perceptivo, não permite uma presença pura, uma vez que há um antes, resíduos de experiência que deslizam, se temporalizam “como por-vir-que-vai-para-o-passado-vindo-para-o-presente” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 563), permitindo à dançarina respaldar o acionamento de tal potência para o espaço de possibilidades de uma presença cênica; “tempo em estado nascente e prestes a aparecer” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 557), tempo singular que, sobretudo, não exclui a dimensão ampla da temporalidade.

Desse ponto de vista, compreendemos que o chamado intemporal ou atemporal na dança, muitas vezes utilizado para indicar esse instante nascente de arrebatamento e entusiasmo que parece escapar ao tempo, não é “de forma alguma transcendente ao tempo. O intemporal é o adquirido” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 525). Tal constatação insere a espontaneidade na dança ao campo de uma “espontaneidade ‘adquirida’” (1999, p. 572), uma vez que “a dialética do adquirido e do por vir é constitutiva do tempo (1999, p. 578).

Com isso, podemos pensar a existência da imediatez de uma composição, uma escrita não repetível, sem, no entanto reduzi-la ao mito de uma presença desligada. Improvisar é situar-se nessa imediatez, esvaziando-se da mediação de uma escrita preexistente da dança, embora isso não pregue uma total transparência de si. Aquilo que na composição surge, surge de um presente espesso, durável, e não de parte alguma, já que as experiências de improvisação estão sustentadas pelo enriquecimento de um trabalho corporal sensível (BARDET, 2014), ou como se refere Nóbrega, por um trabalho técnico. O artista confirma haver estreita ligação entre técnica e improviso na ação performática: “precisamos de sensibilidade, mas precisamos dominar uma técnica. Técnica, às vezes, é uma palavra pesada, mas vamos pensar técnica no sentido grego, como uma forma de fazer”, ou acrescentamos, “um modo de desabrigar” (HEIDEGGER, 2007 p. 380), uma vez que “[...] não existe dança sem técnica, ou seja, sem um produzir que é *poiesis*” (SARAIVA et al., 2005, p.121).

Seja pela expressão, trabalho corporal “sensível” ou “técnico”, o fato é que podemos entender que há uma maneira de *organização corporal* de nossas experiências de movimento que nos dá a possibilidade de sempre nos projetarmos novamente, deslizando, como assegura Merleau-Ponty (1999), num tempo próprio, que se conduz e se torna a lançar enquanto ímpeto indiviso e enquanto transição, que torna possível a sucessiva multiplicidade dos gestos. O movimento dançante se desdobra, seja para uma composição no instante, seja para uma

escrita dançante, mantendo a expressão sempre em abertura pela percepção do presente.

Assim é que a acentuação das extremas dualidades, desaparecimento e permanência, escrita e improvisação, vida e morte na dança podem ser amenizadas a partir da perspectiva do tempo. A experiência da dança faça-se pela composição ou execução da escrita coreográfica, faça-se pela composição imediata, não é transcendente ao tempo, a espessura do presente é ancorada em nossa corporeidade, campo de presença, existência encarnada que assume o tempo e com ele a potência de ir além, mas que só lhe é dado pela temporalidade vivida.

Com a tessitura dos pensamentos de Merleau-Ponty sobre a temporalidade, vemos que todas as maneiras de composição na dança são perfuradas pelo tempo que se funde nos próprios corpos dançantes. Porém, isso não significa afirmar que padecemos sob o “comando de um tempo” que nos é externo. Ao contrário, na medida em que somos o surgimento do tempo, esse surgir por sua vez me dá todas as possibilidades de me realizar enquanto *eu*, afirma Merleau-Ponty (1999). O tempo, na sua extensão, tudo abarca, mas só é apreensível por alguém que no presente está. É em um horizonte perceptivo presente, sob um estado de “passividade”, que jogamos com as experiências já dançadas, e entramos em contato com as técnicas de improviso/composição disponíveis.

Mas, isso que chamamos passividade, acrescenta Merleau-Ponty, “não é a recepção por nós de uma realidade estranha ou a ação causal do exterior sobre nós” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 572). Os gestos e a dança do outro, fazem-nos dançar, porque deixa-nos a tarefa da criação. Trata-se de uma ação em que somos “inteiramente ativos e inteiramente passivos” (1999, p. 573) porque recomeçamos algo que é constitutivo de nós mesmos: o tempo. O entendimento do tempo como espessura é, nessa perspectiva, um tempo estendido, que nunca começa e nunca termina em um instante, tempo movente, no qual “o passado não se priva bruscamente do ser, e sua desintegração é para sempre o avesso” (1999, p. 563). Trata-se de uma historicidade que nunca morre, mas que vive sustentada por nós, no entrelaçamento da percepção e da expressão. Daí o seu entendimento da arte como linguagem. As expressões, (linguagem, dança, pintura, música...), não apenas se dão, mas *são* a temporalidade (historicidade), sustentadas sempre por percepções alargadas (corpo) que como abertura, nunca as deixam terminar.

Quando estamos compondo, seja em uma atuação improvisada na imediatez de um presente, seja via processo de improvisação que tão logo se tornará escrita coreográfica para ser repetida, instauramos outro

tempo, porém não temos total controle desse tempo de ação; somos atravessados pelo tempo que abrimos, mas ele igualmente se abre em todas as suas dimensões. Algo se dá a falar em nós: dançamos e somos dançados.

Nessa proposição, lembramos, novamente, a afirmação de Gadamer (2012, p.160), “todo jogar é um ser-jogado”, logo, todo dançar é um ser-dançado. A partir das palavras do filósofo, vemos que o dançarino está sempre incluído no acontecimento da expressão e é, então, nessa experiência que a própria dança se põe a jogar. Exclui-se aqui a relação sujeito-objeto, em vez de separação, permanece a cumplicidade desmesurada entre dançarinos e a dança. Nessa estrutura de jogo, “o que está em jogo é a própria humanidade agindo” (ROHDEN, 2005, p. 145), não apenas se conhece algo que esteja a distância, uma vez que “a obra de arte não é um objeto que se posta frente ao sujeito que é por si” (GADAMER, 2012, p. 155).

Há uma configuração que se organiza no próprio movimento da expressão, e o jogo dançante transforma, profundamente, aquele que dança, de modo que a experiência dançante ultrapassa o horizonte subjetivo de interpretação do dançarino, e o sujeito da experiência “não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte” (GADAMER, 2012, p. 155). No jogo da composição, impera um entregar-se aliado a certa liberdade que não permanece independente das surpresas e dos riscos. Por isso,

Com a dança, assim como com todo movimento, o tempo não está totalmente controlado. O dançarino pode ter a intenção de extrair uma certa sequência, mas muitas vezes a própria dinâmica e equilíbrio de seu corpo podem ditar de outra forma. É como se o movimento fosse determinado pela temporalidade da dança que está em processo de emergir. [...] A dança é a arte do equilíbrio dando lugar ao desequilíbrio. É no hiato do equilíbrio que tempo e espaço intervêm, que a dança dança através do dançarino (KOZEL, 2007, p. 39)⁷⁵.

⁷⁵ With dancing as with all movement, time is not fully controlled. The dancer may intend to draw out a certain sequence, but often her body's own momentum and balance dictate otherwise. It is as if movement were determined by the temporality of the dance that is in the process of emerging. [...] Dance is the art of equilibrium giving way to disequilibrium. It is in the hiatus

Uma travessia de tempo contínuo e heterogêneo desconstrói a compreensão, e também a oposição, por um lado, de uma inscrição em termos de escrita coreográfica congelada, e por outro da leveza de uma pura presença desligada na improvisação (BARDET, 2014)⁷⁶. Se aceitarmos a proposição de Bardet, em que não importa definir fronteiras estanques entre improvisação e escrita da dança, poderemos nos interrogar sobre o quanto temos de improvisação na escrita da dança, e o quanto de escrita temos no gesto improvisado. Apesar de a coreografia estar composta antecipadamente, ela exige uma presença, uma ação temporal singular, ou seja, por mais que haja um plano coreográfico traçado, a dança não cabe nesse plano. Sofrendo implicações que a nova experiência propõe, o dançarino lida com o seu estado corporal, assim como com o público, com o espaço e com o contexto onde se faz e, com isso, não escapa da imprevisibilidade do tempo presente, da busca pela inteireza do instante, na nova experiência.

Da mesma forma, uma composição improvisada, conquanto jogue integralmente com o nascimento do gesto no acaso, sua temporalidade não exclui a rede temporal de experiências de movimento

of equilibrium that time and space intervene, that the dance dances through the dancer (KOZEL, 2007. p. 39, tradução livre).

⁷⁶ A imanência do gesto dançante vem sendo discutida por autores que denunciam a insuficiência de um pensamento filosófico que, por muito tempo, tratou a dança como “ideal de leveza, imagem abstrata, pensamento puro” (BARDET, 2014), ou “gozo, êxtase, intensidade de uma experiência irreduzivelmente subjetiva” (POUILLAUDE, 2012), como se a dança transcendesse o tempo e apenas estivesse a serviço de si mesma. Pouillaude, assim como Bardet, recorrem a filósofos que se aproximaram da dança na perspectiva mencionada acima. Entre eles, são destacados por ambos: Nietzsche, Paul Valéry, e Alain Badiou. Segundo Bardet, “a dança para os filósofos constitui sempre, à primeira vista, uma imagem inspiradora da leveza como desprendimento daquilo que está, no entanto, mais intimamente ligado ao corpo em seu próprio movimento, mas que parece escapar do peso e fornecer assim uma metáfora ideal do pensamento leve, fluido e puro” (BARDET, 2014, p. 52). Bardet, apesar de deixar claro o desafio que a dança lança à filosofia, no sentido de pensá-la na sua imanência, ainda equilibra as interpretações, encontrando nos pensamentos dos filósofos pontos positivos. Já Pouillaude, permanecendo no campo da crítica, constata que a ausência de trabalhos artísticos nos discursos filosóficos implica em três aspectos principais, que o autor discute e resume como “1. a abstração geral do discurso filosófico sobre a dança, 2. a elevação filosófica da dança ao status de arte transcendental, 3. a experiência do dançar descrita como gozo ou êxtase” (POUILLAUDE, 2012, p. 115).

que marcam o trabalho corporal perceptivo, sensível e técnico do dançarino. Portanto, as fronteiras se movem e, ainda que sejam projetos diferentes de produção na dança, podemos dizer que temos, de ambos os lados, escrita e improvisação. Ambas não se iniciam e morrem num instante, porque possuem um antes, um agora e um depois, não necessariamente nessa ordem, já que há transitividade e invasão de um pelo outro. Eis que inevitavelmente lembramos a fala de Loïc Touzé (artista da dança francês):

Seria necessário que se repensasse para cada um 'o que é a composição' e 'o que é a escrita'. Visto que tudo se escreve, mesmo o improvisado é da escrita, já que é da composição instantânea e já se está na escrita. A partir do momento em que existe linguagem, existe escrita (BARDET, 2014, p. 151).

Ao ler no texto, *Inscribing Dancing*, a contextualização histórica que Lepecki (2004) faz em relação aos métodos de notações coreográficas⁷⁷, recordamos do escrito sobre linguagem que abre a discussão dessa tese. O caráter especulativo, ambíguo e, imperfeito da linguagem, sempre gerou incomodo, e não foram poucas as tentativas de objetificá-la. Ilusão metafísica, já que as palavras são inseparáveis da experiência humana. De forma semelhante, Lepecki nos conta como a dança era vista como indisciplinada e, por esse motivo, o movimento de notação, tinha em parte a intenção de tentar corrigir a imperfeição da sua materialidade, ou seja, sua fugacidade.

No entanto, como afirma o autor, seja escrita na composição coreográfica, seja sua descrição, seja o movimento de notação, filmagens, ou qualquer outra tentativa de documentação, a dança confronta qualquer projeto que vise aprisionar movimentos; a dança não se deixa fixar e, uma vez que a escrita coreográfica não se desvincula do corpo, a presença é sempre ausência, há deslizamento constante. Nesse instante, lembramo-nos de Merleau-Ponty: a linguagem não é o contrário do silêncio.

Então, podemos também estender o que Lapecki diz sobre a dança, para o contexto da palavra. Não precisamos concertar as “imperfeições” dessas expressões, essas são suas potencialidades;

⁷⁷ As notações são escritos que se propõem a registrar, através de símbolos, os movimentos da dança em seus detalhes, a exemplo das partituras musicais (TRINDADE; DO VALLE, 2007).

sempre diferem de si mesmas, a presença é sempre ausência e, podemos dizer, o sentido é sempre silêncio.

Concordamos com o autor, quando anuncia a impossibilidade de atribuímos uma única materialidade sobre a dança. Nem só desaparecimento, nem só traço, ou invisibilidade. Da mesma forma, a questão não deve se apresentar como uma eleição entre esquecimento ou recordação. Os corpos que se devaneiam diante de nossos olhos, no exuberante presente da apresentação, mascaram uma intrínseca ausência, diz ele. Os corpos são históricos e, por esse motivo, há atrito entre o verbo ser, no presente, e a escrita da dança. Há, para o autor, sistema de troca, daí a presença como ausência. Para além da separação escrita e dança, Lepecki afirma uma co-independência. Assim, é possível pensar um dueto ontolinguístico em curso. E aqui, chegamos novamente ao plano da linguagem. Ontolinguístico no sentido do acontecimento da dança, do caráter eventual, da ação, que não se deixa fixar, porque não é objeto, não se diz de vez, e não é alheia ao tempo, há troca constante: presente, passado, futuro.

Apoiado no conceito de tempo de Bérqson e Deleuze, Lepecki sinaliza a impossibilidade de entendermos a temporalidade na dança unida a um conceito de presente que desaparece, tão pronto como se realiza. O conceito de presentes, como “agoras” perdidos para sempre, torna-se insustentável quando se entende a coexistência de passado e futuro acionados na experiência do presente. Portanto, uma das questões seria identificar cada corpo, cada modo de subjetivação como modos de contrair a temporalidade, criar e multiplicar sínteses. Uma multiplicidade de presentes que se estendem até o passado e o futuro de diferentes modos. Os presentes são expandidos e sempre multiplicados nas danças, atuando ao longo do tempo e espaço, visitados e revelados graças a contemplações, afetos, percepções..., que seguem unidos por certa intimidade que insiste em seguir sucedendo (LEPECKI, 2008).

Desse lugar, na ocasião da conversa com Antonio Nóbrega, ocorreu-me a poética de Clarice Lispector. Poderíamos, talvez, pensar na morte da dança, como Clarice pensa na morte das flores: um morrer exalando perfume, portanto, um morrer que exala vida. Um morrer que não é o fim, mas silêncio. Se aceitamos que a dança dá vida a outras vidas dançantes, ela é um acontecimento *que não deixa de ser*: “Um instante e jamais. Um instante e para sempre. Instante no qual somos o que fomos e o que seremos. Nascer e morrer: um instante” (PAZ, 2012, p.163).

Se observamos, com a dança flamenca, que a experiência do movimento não está aprisionada em um presente sem passado e sem

futuro, é porque, “com efeito, não é a dança que é passageira, é o espectador que a atravessa com o seu próprio corpo e a sua história durante o serão do espetáculo” (LOUPPE, 2012, 369). Emerge dessa consideração que o ato performático, vivo e palpitante, não constitui a totalidade da obra. Compete a nós ouvirmos “o sussurro de uma efervescência contínua” (2012, p. 369).

Nesse âmbito, pensamos, está a razão do título da obra de Louppe, “poética da dança contemporânea” que, se por um lado discute o entrecruzamento de poéticas, no amplo contexto da dança, “espaço do entre”, entre técnicas de dança, exercícios de composição, ideias estéticas..., que ultrapassam obras coreográficas de diferentes artistas em contextos diversos, por outro, ressalta igualmente, a poética do corpo que circula no próprio percurso artístico de uma companhia, ou no trabalho artístico de um dançarino, ao longo de suas experiências, compondo o que a autora chama de um projeto de corpo.

Se nos atentarmos, mesmo que rapidamente, para a trajetória do projeto artístico de Nóbrega, perceberemos que o “percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas” (SALLES, 1998, p. 21). Logo, a escrita de *Naturalmente* não se iniciou com *Naturalmente*, por isso não há um presente recortado e aprisionado, há reversibilidade, um tempo que se abre a um outro, “destrói-se e, ao se destruir, repete-se, mas cada repetição é uma mudança” (PAZ, 2012, p. 64).

Gestos e elementos cênicos circulam de um espetáculo ao outro no trançado dançante de Nóbrega: rastros do espetáculo *Figural (1990)* ultrapassam a composição do espetáculo *Passo (2008)*, que se imbricam em *Naturalmente (2009)* que, por sua vez, fazem ecos em *Húmus (2012)* e deságuam em *Pai (2015)*. Sobretudo, escoo a ideia estética de um corpo que na imanência do gesto, busca conciliar, criar aberturas, entre os saberes da cultura popular brasileira e os procedimentos técnicos da tradição ocidental que marcam a diversidade de manifestações artísticas brasileiras: “o propósito é diminuir a cisão existente no país entre as duas grandes linhas de tempo cultural que dão forma e espírito à nossa arte e cultura. *Oxalá a dança se torne ainda um dos meios para que esse divórcio se apague*”⁷⁸.

Nessa reconciliação, *Naturalmente* dissolve linhas divisórias entre o que muitas vezes identificamos apenas como clássico, ou

⁷⁸ NÓBREGA, Antonio. **Húmus**. 2015. Disponível em: <<http://antonionobrega.com.br/site/txt-humus/>>. Acesso em: 22 dez. 2015.

erudito, ou popular, ou moderno, ou contemporâneo, e com tal elasticidade suspende a ideia de tempo cronológico, acenando para o que desejou Merleau-Ponty (2004, p. 91), quando nos alertou não ser necessário separarmos o mundo e a arte, já que “todos os tempos pertencem ao mesmo universo”. A tentativa contínua de expressão funda uma única historicidade. Importa observar que os gestos dançantes nunca se consomem em si mesmo, tampouco se fecham em sua diferença, porque cada expressão abre uma busca com sua presença, convidando-nos ao incansável recomeço.

Nesse tom de abertura, Nóbrega, na terceira fala de *Naturalmente*, afirma ter ficado para nós uma herança da cultura ocidental que seria, justamente, essa pendência de tentarmos harmonizar, equilibrar o que parece ser antagonico, o que parece sempre ser dicotomizado. Para ele, essa é a grande lição que a cultura popular nos dá, ela guarda embrionariamente essa possibilidade da harmonia entre os contrários.

Explicando o acento sincopado que caracteriza toda a música brasileira, e executando logo em seguida o choro “Simplicidade” de Jacob do Bandolim, ora tocando, ora dançando, ora refletindo, o artista nos provoca quando faz referência ao espaço do *entre*, ou como prefere o *miolo*, o meio do caminho *entre dois tempos* que a composição musical inaugura como lugar de criação.

Trata-se de uma música popular ou erudita? Não será que esse gênero de música fica exatamente no miolo, na linha fronteira entre esses dois conciliáveis mundos? Uma música tão popular quanto erudita, ou seja: tanto articulada dentro de um pulso rítmico (base da música popular), interpretada através de um fraseado “mais livre”, quanto apoiada em padrões de harmonização, contraponto e execução sofisticados. E não se trata de uma música popular eruditizada ou de uma música erudita rebaixada. Trata-se de uma música “organicamente” tão erudita quanto popular, tão sensorial quanto cerebral, tão apolínea quanto dionisíaca (NÓBREGA, 2012, p. 296).

A conciliação entre os classificados gêneros artísticos, ou entre distintas temporalidades, torna-se possível na medida em que nenhuma forma de expressão se encontra fechada; ao contrário, estando sempre em condição de promessa – advento – *entre* elas, a espreita, permanece

sempre a possibilidade do surgimento de um tempo singular (MERLEAU-PONTY, 2004), mas que só é praticável porque se funde ao tempo estendido e, alicerçado a ele, cria-se um instante único e irrepitível. O tempo é o lugar da encarnação da palavra (PAZ, 2005), da dança, da música, da pintura, e diante disso, “aquilo que o torna único e o separa do resto das obras humanas é o seu transmutar o tempo sem abstraí-lo” (2005, p. 54).

A poética do projeto corporal de Nóbrega, sua experiência perceptiva, nos assessorada de maneira categórica na compreensão do tempo na perspectiva merleau-pontyana. A partir dela, podemos, junto com Merleau-Ponty, reencontrar o conceito de história pela experiência da arte. E, por conseguinte, pela correlação historicidade, percepção e expressão, tratarmos a arte como linguagem.

Normalmente, quando pensamos em linguagem, parece que estamos apenas fazendo referência a signos estáveis, recombinação de palavras com sentidos estabelecidos ou repertórios já terminados, quando, na verdade, a potência da expressão encarnada ultrapassa uma reorganização no plano da simples combinação de algo dado para, avidamente, inventar um tempo singular. Aqui, podemos lembrar que a linguagem para Merleau-Ponty não se restringe à expressão acumulada, e seja por palavras ou pelo gesto dançante, a expressão não se caracteriza como ato representacional, ao contrário, pela *existência em ato*, operação apresentativa, cujo sentido é sempre inseparável dela.

A tentativa contínua de expressão, essa que não fragmenta o tempo e, pelo exercício perceptivo absorve-o como continuidade, ao mesmo instante em que excepcionalmente funda uma significação (MERLEAU-PONTY, 2004) pode ser conferida na composição de *Naturalmente*, uma vez que o tempo, ou as manifestações da cultura popular materializadas no tempo, não se repetem como identidade imóvel, mas como diferença. Identidade e diferença, continuidade e descontinuidade não se excluindo no jogo acenam para a multiplicidade. Aqui a dança é porvir, sendo arrastada, assediada por percepções. E, na exigência mesma desse porvir, nunca há coincidência, mas diferença, “diferenciação nunca acabada, abertura sempre a refazer entre signo e signo” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 148).

Naturalmente, diluindo as fronteiras e embaralhando toda classificação de gêneros artísticos, nos faz ver, sem hesitação, o deslizamento passado-presente-futuro de um tempo que não se compõe linearmente, mas simultaneamente. Sem rigor no começo e sem pretensão de ponto final. Ao invés de linha, há infinitos traços, rede de

intencionalidades; brinca-se com o tempo presente, um instante que é poeticamente porvir...

Em nosso encontro, após tecer considerações sobre o pensamento de Lorca, Nóbrega fala da busca de *Naturalmente* pelo equilíbrio dos opostos no plano do movimento. *Naturalmente*, afirma ele, é uma conversa, uma conversa que harmoniza duas qualidades de energia, que por falta de palavras mais precisas, podemos conceber como masculino e feminino, que seria o caso de *Yin-Yang*. Um jogo que permanece sempre presente na arte.

Ao afirmar isso, o artista demonstra corporalmente movimentos que considera de natureza masculina e feminina, indicando que, às vezes, se está aqui, às vezes ali. Há jogo constante; é pedra, mas também é água, as duas qualidades atuam juntas, e na dinâmica os opostos se complementam, ressalta o artista. Lembra, ainda, que dentro do universo masculino, existem várias subcategorias e dentro do feminino várias outras; não são conceitos fechados, na medida em que a dança brasileira é uma arte que não impede o diálogo, mas acentua reunião e separação desses componentes, simultaneamente. Se elegermos o frevo e a capoeira, por exemplo, pelas qualidades de movimento que compõem a estrutura dos passos, poderíamos dizer que dentro do todo são danças de natureza mais masculina, enquanto que os batuques, sambas de terreiros, são mais ondulados, são mais sinuosos, portanto, mais femininos. Mas, se pegarmos só o frevo, dentro dele iremos também encontrar elementos que são mais femininos que masculinos, as categorias não se fecham, não se anulam, e assim é na vida, nada é completamente masculino ou feminino. A vida não se constitui na uniformidade, mas na ambiguidade, simultaneidade e inexatidão.

Vale registrar que *Naturalmente*, além de trabalhar com elementos artísticos do universo popular brasileiro, agrega, também, princípios cênicos que refletem a influência da cultura oriental. Há algumas danças que, ao nosso olhar, recordam gestos do kathakali (danças indianas), do Kabuki japonês e da dança-teatro balinesa. Além disso, há ainda, o excesso da experiência que Nóbrega teve com Klaus Vianna, bailarino com quem oportunamente dialogou. Nessa perspectiva, o artista, concluindo as falas de *Naturalmente*, confessa que para a composição do que nomeia como “Teoria e Jogo de uma Dança Brasileira”, recorreu também ao que chama do Grande Fundo Patrimonial e Universal da Cultura.

para além do estudo e convivência com os artistas populares, muito me vali de estudos que também

empreendi sobre várias linguagens de dança-teatro tanto do Ocidente quanto do Oriente; muito me vali da leitura de obras sobre a arte do ator e do dançarino, em especial aquelas do encenador e teórico italiano Eugenio Barba; e, sobretudo, muito me vali das aulas que tive a alegria de desfrutar do saudoso amigo, mentor e coreógrafo Klaus Vianna (NÓBREGA, 2012, p. 295).

Por isso, a poética de *Naturalmente* segue configurada na ambiguidade. Jogando nos dois lados de um mesmo tabuleiro, abrigando o que Nóbrega chama de trânsito de conhecimentos, projeta-se no “entre”: entre teoria e jogo, arte e conceito, palavra e movimento, local e regional, universal e particular, popular e erudito, ocidente e oriente, tradição e contemporaneidade, tempo forte e tempo fraco, energia masculina e feminina, passo e des-com-passo, composição e improvisação.

Equilibrando o que parece dicotomizado, *Naturalmente* nos mostra que, não sendo excludentes, esses modos de ser só podem ser complementares. Assim, na atmosfera de ambivalências revisitadas, vemos esboços desse projeto manifestarem-se na composição de dois solos dançados por Nóbrega no transcorrer do espetáculo: “*Guerreiro*” e “*Gaiata*”.

Com esses dois momentos, testemunhamos um labirinto de rastros e ecos em composição. Se de um lado “*Guerreiro*” reúne gestos pontuados, corpulentos, rígidos, alinhados, com adereços (calça, cinto, máscara) que lembram a figura de um cangaceiro, na contramão, “*Gaiata*” desfruta de fluência, sinuosidade, ondulação, e uma vestimenta que simboliza o feminino (saia, bustiê em formato de cone, máscara com adereço na cabeça e cabelo trançado).

Na música, de um lado o ponteadado de um violão em andamento lento, de outro o entusiasmo das combinações instrumentais de uma orquestração. Assim como poderíamos dizer que *Guerreiro* nos recorda de gestos da capoeira, a disposição do posicionamento base das pernas e mãos com energia transbordante nos dedos, remetem aos gestos e posturas da dança-teatro balinesa. Se *Gaiata* sugere a dança dos orixás por um lado, por outro os movimentos e caminhadas suaves e sinuosas fazem memorar ao kabuki japonês em seus atos dramáticos.

Também seu figurino composto de detalhes em cores, a máscara com maquiagem facial marcante, o adereço na cabeça que leva uma espécie de peruca feita com tiras de tecido trançadas, recordam aos

personagens femininos (Dan) da Ópera de Pequim (personagens normalmente representado por artistas do sexo masculino)⁷⁹.

Embora essas figuras nos levem a pensar em similaridades com a teatralidade popular oriental, não podemos afirmar com exatidão que as máscaras, elemento marcante no trabalho do artista, sejam apenas interferência desse contexto, uma vez que a teatralidade popular brasileira também sofre influências e se utiliza desses atributos cênicos.

Ao coreografar, em companhia de uma corporeidade contemporânea, uma música do universo popular (Guerreiro de Antonio Madureira)⁸⁰ e outra do universo clássico, (excerto da suíte *Quebra nozes* de Tchaikóvski) – essa última, *Valsa das Flores*, a princípio originalmente composta para a execução de um balé – Nóbrega desconstrói a ideia de uma dança colada na música em termos de gestos correspondentes aos seus gêneros musicais... Nesse desvio, descolando música popular de gestos do imaginário cultural popular, e música clássica do universo da dança clássica, borram-se concepções já estabelecidas, surgem outras sintonias e intensidades, “energias e sensibilidades em intercâmbio recíproco e reversível” (VALÉRY, 2011, p. 14). As origens dos gestos se ocultam e, não havendo mapa, permanece a desterritorialização das técnicas, acenando para a então atuação de forças díspares. Como no papel borrado, ainda vemos vestígios de traços, demonstrando que o desenho atual não começou nesse instante, mas nasceu de várias tentativas e entrecruzamentos culturais que se perderam nas encruzilhadas da composição, mobilizando múltiplas direções e sentidos.

Contudo, pensamos ser esse um aspecto fundamental da poética de *Naturalmente* que nos ajuda a pensar a expressão merleau-pontyana “ser selvagem, ou ser bruto⁸¹”, já que, ao que tudo indica, na tentativa de

⁷⁹ Ver mais em: <http://www.pekingopera.eu/pekingopera-pt.html>

⁸⁰ Antônio José Madureira, regente, violinista e compositor vinculado ao Movimento Armorial idealizado e liderado pelo escritor Ariano Suassuna.

⁸¹ Como descreve Chauí, Espírito Selvagem é o espírito de práxis, que quer e pode alguma coisa, o sujeito que não diz “eu penso”, e sim “eu quero”, “eu posso”, mas que não saberia como concretizar isso que ele quer e pode senão querendo e podendo, isto é, agindo, realizando uma experiência, e tornando-se essa própria experiência. Por sua vez o Ser bruto é o ser de indivisão, que não foi submetido a qualquer separação metafísica ou científica entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento. Ser bruto e espírito selvagem estão entrelaçados na experiência da criação, na qual “o invisível permite e sustenta o trabalho de criação do visível, o indizível o do dizível; o impensado o do pensável” (CHAUI, 2010, p. 271).

não conformar-se com qualquer espécie de dualidade, conseguindo harmonizar distintas linguagens (dança, teatro, música), e temporalidades artísticas (clássico, popular, contemporâneo), dissolve-se linhas divisórias, sem a preocupação de delimitar onde começa e termina cada expressão. Há aqui a criação de um tempo original que se institui num tempo indiviso e, com isso, aproxima-se do pensamento de Merleau-Ponty, quando em sua última obra, falará de um ser de indivisão, não como soma de opostos, mas como dimensões simultâneas, transitivas, entrecruzadas..., daí a expressão quiasma e reversibilidade.

Essa reversibilidade, entendida aqui como troca entre dançarinos e as diversas formas de dançar ou temporalidades dançantes, acolhe o “Ser Bruto como força operante, instituinte, Criadora” (CAPALBO, 2008), aquela que permite o Ser Bruto abrir acesso a uma relação originária entre elas como diferenças qualitativas (CHAUI, 2002).

O espetáculo de Nóbrega nos mostra que as temporalidades dançantes se fazem em função de atravessamentos, quiasmas, o que lhe dá a possibilidade não apenas de representar a cultura de movimento das danças populares brasileiras, mas de, impreterivelmente, fazê-las dizer de novo, dançar novamente o que nunca antes se havia dançado. Elas são impulso. Matrizes que deslizam e adotam diferentes tempos, contudo agenciando uma forma de dançar singular. É a porosidade do corpo, do movimento, permeável aos gestos já dançados que, no interstício de temporalidades, se projeta como tempo singular, confirmando que “a comunicação de uma cultura constituída com outra se faz por meio da região selvagem onde todas nasceram” (MERLEAU-PONTY, 2007, p.114)

Se correlacionarmos a dança e o tempo, entenderemos que o ser bruto é a experiência da criação, mas tal ato criativo não promove rivalidade entre as dimensões temporais, e sim superfície de contato, o que faz do surgimento do tempo, sempre um recomeço, no qual passado, presente e futuro são um no outro, cada um envolvido-envolvente, e isso, sinaliza Merleau-Ponty (2007), é mesmo a carne. Reversibilidade de tempo, vertigem de tempo. Nessa direção, o filósofo vai mencionar certa circularidade nas formas de ser-no-mundo e, essa por sua vez, indica a inclusão dos opostos ou das diferentes formas de expressão, num mesmo universo, e por essa razão: “tudo que é dito em cada ‘nível’ antecipa e será retomado” (2007, p. 172). Apropriadamente, será por isso que as obras de arte e, nesse caso a obra coreográfica, “não se encerra no feito, mas abre um campo de possibilidades fecundas que seres carnis eis de encontrar” (p. 146).

Considerando que a dança difere das outras artes porque sua obra é ação que não se separa dos corpos dançantes, de alguma maneira, acrescenta Valéry (2011), ela mesma engendra uma duração, “uma duração toda feita de energia imediata, feita de nada que possa efetivamente durar. Ela é o instável, ela propicia o instável, exige o impossível, abusa do improvável” (p.8). Embora Valéry brinque com essa característica do estado dançante, assume mais adiante que se trata de entrar em uma vida singular, “estranhamente instável e ao mesmo tempo estranhamente regrada; a uma só vez: estranhamente espontânea, estranhamente inteligente e certamente planejada” (p.9).

Valéry confirma que, além de lidar consigo própria, a dança lida com outro objeto, a terra, o solo, e é desse lugar que ela se desconecta, porque tece outro mundo, outro tempo através da construção de seus gestos; porém, é para esse mesmo lugar que ela regressa, para reunir os recursos para outro voo. A terra é lugar sólido “o plano sobre o qual a vida comum pisoteia, onde se realiza a caminhada, a prosa do movimento humano” (p.10).

Dito isso, lemos em seu pensamento a inexistência de uma dança que transcende o tempo, ou que recusa habitar o mundo em uma experiência de sobrevoos, uma vez que ela sempre depende do regresso para o solo, o qual possibilita a prosa do movimento humano e, aqui, novamente recordamos Merleau-Ponty, quando logo acima nos sinalizou o campo de abertura das artes como possibilidades fecundas que “seres carnis eis de encontrar”.

Como seres carnis que somos, assumimos o tempo e é nessa condição que, para Merleau-Ponty, temos no exercício perceptivo operado pelo corpo, o surgimento de um tempo original; é a percepção enquanto potência encarnada que carrega a possibilidade para dissolver qualquer tentativa de fragmentação do tempo, o tempo aqui é contínuo, mas também é heterogêneo; há diferença, mas, isso se dá na indivisão de um tempo, sempre que inaugurado singularmente pelo ato criativo, ser bruto.

É certo que, por um lado, corremos o risco de simplificar demasiadamente a expressão ser bruto, com o perigo de empobrecê-la e, por outro, amparados pelo referencial já aportado nesse trabalho – qual seja a relação com o caráter da linguagem – fazemos uso de seu potencial para então desfrutar da sua capacidade de não apenas fixar-se no que se enuncia, mas como nos diz Merleau-Ponty (2007), na abertura energética que impulsiona, “tornar-se compreensível quando no dito compreende-se o não dito” (GADAMER, 2011, p. 181).

Pensamos que a tentativa de Merleau-Ponty em reencontrar na arte o verdadeiro sentido da história faz ecos em “*Naturalmente: teoria e jogo de uma dança brasileira*”, na medida em que Antonio Nóbrega não vê oposição entre as manifestações artísticas, ou entre sensibilidade e reflexão. O recomeço da expressão na dança faz da história metamorfose. Vida.

O que ambos desejam é compreender que a criação joga com o instituído, com o pensado, com o dançado na emergência de um sentido presente, mas como ser bruto, não sendo “submetido à separação (metafísica e científica) entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento” (CHAUI, 2002, p. 153), leva-se a possibilidade de atuar com fronteiras movediças, tempos em abertura, “tempo que não está fora do tempo, mas que se experimenta com um exterior, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos” (BLANCHOT, 2005, p.17) e, nos desmedidos atravessamentos e extravasamentos de tempos e espaços, já não sabemos onde acaba a reflexão e começa a dança, onde termina a dança e inicia a teatralidade, onde estão a brincadeira e o drama, o erudito e o popular, o ocidente e o oriente, a tradição e a contemporaneidade, o singular e o plural, pois estão todos entrelaçados.

5 O “SE-MOVIMENTAR” E A TEMPORALIDADE

Entre Antonio Nóbrega, seu espetáculo, Merleau-Ponty, Gadamer, a dança e a linguagem atravessando a todos, posso dizer que experienciei novos encontros, e fui atravessada por muitas temáticas que, por vezes, acolhi e por vezes deixei escapar, fazendo escolhas que foram pouco a pouco compondo este trabalho. Nas entrelinhas de meu envolvimento com o projeto artístico de Nóbrega ficou o meu contato com o curso de formação “A arte do brincante para educadores” que aconteceu em Florianópolis no período de 2015. Uma formação realizada pelo Instituto Brincante de São Paulo em parceria com o Espaço Imaginário da Ilha de Santa Catarina.

Embora não constituindo o foco dessa tese, é preciso dizer que tal encontro me arrasta, outra vez, para o espaço da experiência e compreensão das artes, da dança e, portanto, do “se-movimentar” na educação escolar, fazendo-me reconciliar com a área de concentração “Teoria e Prática Pedagógica na Educação Física”, em que estou alicerçada e mantenho vínculo, não apenas no Programa de Pós-Graduação, mas, sobretudo na temporalidade vivida, já que por sete anos dediquei-me ao trabalho com a dança no âmbito educacional. A expressão *outra vez* faz menção à minha dissertação de mestrado que se dedicou a essa temática: dança, educação e “se-movimentar”.

Ainda que não tenha tido pretensões de discutir a dança na perspectiva da linguagem voltada à especificidade da educação escolar, penso que todas as reflexões levantadas oferecem, em alguma medida, possibilidades para a problematização, e configuração no campo pedagógico.

Sinto-me convocada, mesmo que a distância, a esbarrar nessa questão por dois motivos principais: de um lado, uma forma de justificar, ainda que sem nenhuma pretensão de aprofundamento, minha inserção na área de concentração “Teoria e Prática Pedagógica na Educação Física”. De outro, se todas as discussões que faço até agora – tentando, paulatinamente, aproximar a experiência da dança à experiência da linguagem – tão pronto puderem ser alargadas para a conjuntura escolar, tal possibilidade abre interrogações sobre os lugares da exploração dos gestos, da aprendizagem da cultura de movimento e da criação nas experiências com a dança nesse contexto. Como conciliar tais ações sem pretensão de sufocamento e rivalidade entre esses momentos?

Essa segunda justificativa deságua na teoria do “se-movimentar” de Kunz (2012; 1994). Por ela, sou convidada a mover-me, buscando

espaços no pensamento do autor que possam articular-se às reflexões já levantadas (experiência da dança como linguagem), mesmo que o conceito de linguagem não esteja em foco e não seja almejado quando se expõe tal proposta. Digo isso porque, em meio às leituras disponíveis sobre o “se-movimentar”, encontra-se uma ponderação sobre esse aspecto, feito por Ghidetti (2012). Essa dissertação de mestrado, após analisar as produções de Kunz, apontando seus limites e possibilidades, menciona a falta de um diálogo mais fecundo com a última obra de Merleau-Ponty e, exatamente pelo fato de ela ter centrado em “Fenomenologia da percepção”, deixaria escapar, entre outros aspectos, a reformulação de conceitos, como a extensão da compreensão de corpo para a de carne, e mudanças relativas ao tema da linguagem.

Não será minha tarefa discutir quais conceitos da fenomenologia se manifestam ou não na teoria do “se-movimentar” e tampouco traçar um panorama histórico sobre sua origem e percurso até chegar à Educação Física brasileira. Cabe apenas destacar que, no Brasil, essa proposta foi exposta por Kunz em 1991, e tem seus princípios pedagógicos e filosóficos respaldados, principalmente, nos holandeses Gordijn, Tamboer e Buytendkijk, além do alemão Trebels, o que subsidia o desejo de impulsionar uma teoria do movimento humano que fuja da concepção empírico-analítica, pautado no rendimento, na competição, na sobrepujança, na exclusão, na comparação, entre outros aspectos presentes, notoriamente, no ensino dos esportes.

Dito isso, faço das palavras de Valéry (2007), as minhas próprias palavras.

Peço desculpas por expor-me assim diante de todos vocês; mas acho mais útil contar aquilo por que passamos do que simular um conhecimento independente de qualquer pessoa [...] Nada direi que vocês não saibam; mas direi talvez em uma outra ordem (p. 196).

Se acompanharmos os escritos de Kunz, buscando encontrar aspectos da última obra de Merleau-Ponty (leia-se aqui o tema da linguagem) entrelaçados à teoria do “se-movimentar”, podemos concordar com as considerações de Ghidetti (2012). Por outro lado, se fizermos o caminho inverso, partindo das nossas experiências com o “se-movimentar”, percebemos ser possível, nas membruras visíveis e invisíveis, encontrar pontos de encontro para o início de um possível aconchego.

Confesso o impacto, a inquietação, o entusiasmo e certo fascínio, quando me deparei, ainda na graduação – nas disciplinas de didática e metodologia da educação física escolar – com os princípios da teoria do “se-movimentar”.

Chamava-me a atenção o uso do pronome pessoal reflexivo “se” concebendo a existência de um autor do movimento, um “ser” que se movimenta e, sobretudo, a indicação do movimento como diálogo entre ser-humano-mundo, no qual os sentidos e significados dos gestos permaneciam sempre na dependência do encontro, da ação, da relação que se construía na execução. Ler isso era tão vivo quanto a dança para mim. Sentia vontade, fome de dança, fome de partilhar no ensino aquilo que tanto estimava. Reconhecia, mesmo a distância, uma possível e proveitosa aproximação com o ensino da dança.

E, assim, aos poucos fui incorporando elementos que julgava pertinentes na minha experiência com a prática de ensino, trazendo o impulso dessa teoria para a direção do meu próprio desejo: oportunizar às crianças o acesso à dança, mediante um processo que as incluísse como sujeitos do movimento, na exploração, na aprendizagem e criação dos gestos. Uma aprendizagem que não sufocasse a atmosfera brincante já presente nas crianças. Isso porque, quando prestava atenção nos movimentos das crianças no espaço do recreio escolar, via ali muita energia, vontade e vida que nem sempre presenciava em uma aula institucionalizada, como, por exemplo, nas aulas da academia de dança que, na época, eu frequentava. No entanto, também, reconhecia que, nem por isso, poderia abrir mão de encontrar caminhos para possibilitar o acesso às crianças aos procedimentos técnicos das diferentes formas de dançar; a aprendizagem de elementos dos repertórios é igualmente importante e, cabia a mim, encontrar estratégias para que as crianças fossem capturadas pela dança com um prazer próximo ao encontrado nas brincadeiras. Identifico-me, aqui, com o pensamento de Mercê Cunningham (2014), quando questionado se alguma vez teve interesse em trabalhar com as crianças.

Estava olhando pela janela certa manhã e havia várias crianças lá fora. Estavam saltitando e correndo, brincando, crianças pequenas, e de repente percebi que estavam dançando, dava para chamar aquilo de dança, e ainda assim não era dança; achei aquilo maravilhoso. Não havia música. Elas estavam saltitando e parando como fazem as crianças, e caindo. Me perguntei o que era aquilo. Então me dei conta de que era o ritmo.

Não o ritmo imediato, pois cada um fazia algo diferente; mas o ritmo de cada uma era muito claro porque estavam fazendo aquilo completamente, como fazem as crianças. E elas têm um jeito extraordinário de inventar sem ficarem constrangidas (CUNNINGHAM, 2014, p. 74).

Por isso, concluiu o dançarino que o trabalho com as crianças exigiria uma escola mais elaborada e, mesmo assim, ainda teria de enfrentar o problema de como ensinar dança sem “distorcer” o corpo da criança.

De minha parte, posso dizer que passei muito tempo preocupada em não engessar as possibilidades de movimentos das crianças e, se por um longo período julgava que as experimentações de movimentos, os jogos de improvisação eram mais eficientes para despertar a capacidade criadora, logo adiante descobri que aprender movimentos, corpo a corpo, igualmente enriquecia e ampliava possíveis construções de movimentos. Assim como Merleau-Ponty (1991) nos ensinou com o exemplo da linguagem, indicando a possibilidade de surpreendermo-nos sempre, de novo, com as palavras, as crianças podem sempre surpreender-se com a apreensão de movimentos na dança, descobrindo-se infinitamente neles. A “função conquistadora” da linguagem, realçada por Merleau-Ponty, abre caminhos, direções e dimensões para o movimento, e, portanto para a imaginação criadora. Entre o dançado e o dançante abre-se uma deriva; fissuramos os gestos e a imperfeição que evocamos revela no encontro a diferença pela continuidade.

Cabe confidenciar aqui certo amadurecimento quando relaciono as experiências vividas com as crianças e as leituras que fiz no decorrer da minha formação acadêmica. Se de um lado posso movimentar, alargar a teoria com minhas experiências, de outro elas igualmente expandem e movimentam a compreensão das minhas experiências. Refiro-me à desconstrução de algumas crenças durante o percurso: o que muitas vezes acreditei ser apenas uma criação “original/espontânea”, não escapou da vulnerabilidade do eu, ao mundo e aos outros. E, se tem algo que aprendi com Merleau-Ponty é que a criação envolve sempre a tríplice retomada: eu, outro, mundo.

Dentre os elementos inspiradores da proposta de Kunz, por ora destaco as três formas de transcender limites pelo “se-movimentar”

(*forma direta, forma aprendida, forma criativa/inventiva*)⁸², procedimento de que tanto fiz uso e que, ao meu olhar, são etapas de aprendizagem que conjugam as dimensões temporais na experiência do movimento, sem rivalidade. E essa pode tornar-se condição particular para proporcionarmos um vínculo com o entendimento de linguagem em Merleau-Ponty.

Nas experiências dançadas com as crianças, percebi como se tece essa temporalidade na aprendizagem dos gestos e, com isso, reconheço, junto com Bardet (2014) que, entrando no terreno da temporalidade, podemos esclarecer os problemas de fronteiras estanques entre composição, escrita e improvisação na dança, nesse caso, entre espontaneidade, aprendizagem, criação. Estou centrando na dança, mas isso também se estende ao conhecimento das demais manifestações da cultura de movimento que compõem os conteúdos da Educação Física e estão disponíveis para acesso.

Em primeiro lugar, destaco o fato de que somente podemos separar a estruturação dessas três etapas de aprendizagem para uma possível compreensão anterior ou posterior à experiência, uma vez que há reversibilidade entre elas e não conseguimos definir com precisão onde elas se encontram, começam ou acabam. Em um segundo momento, entendo que compreender a experiência do movimento a partir da perspectiva do tempo, nos faz superar interpretações que o inscrevam em uma subjetividade que seja transparência de si, uma aprendizagem como pura cópia e repetição, e uma criação fruto de uma espontaneidade apartada do mundo. Entrelaçando tempo e “se-movimentar”, podemos ver que o originário não diz respeito ao “retorno às coisas mesmas” como anulação da cultura, visto que, ao contrário, se trata de re-começo, reinauguração. O originário se dá no *entre*, na continuidade de um tempo e no seu afastamento, na fissura pela diferença de nossos gestos, de nosso estilo, portanto, de nossa troca eu-outro-mundo, uma espécie de câmbio que inaugura e celebra o que está por vir.

Retomando as formas de aprendizagem, a “transcendência de limites pela *forma direta*” envolve uma intenção espontânea de movimento, não pré-planejada, direta, um saber corporal que é pré-reflexivo (KUNZ, 2012). Para essa etapa, tratava-se da proposição de situações com ausência de modelo, imagem ou qualquer referência de movimento. As situações eram lançadas como interrogações para que as

⁸² Essas etapas de aprendizagem são expostas a partir de Gordijn (1975) e Tamboer (1985).

crianças respondessem a partir de seus próprios repertórios de movimento, abrindo possibilidades para que elas investigassem e se descobrissem nos gestos⁸³. Posso trazer como ilustração, uma indagação que fazia a elas, quando as questionava como poderíamos atravessar um determinado espaço eliminando o andar de forma tradicional, esse verticalizado que todos já conhecem. Ao propor isso, imediatamente surgia o correr, o pular, muitas formas de rolar, o gatinhar, o rastejar, o andar em quatro apoios (...). Feitas tais descobertas, solicitava que, em uma próxima ocasião, a partir das formas já vivenciadas, elegessem outras direções, diversificassem os caminhos, não se fixando somente em uma reta; mais adiante, solicitava que variassem as velocidades, e também brincassem com os fluxos dos gestos (ora rápido, ora lento, ora interrompido, ora contínuo). Aos poucos, as crianças incorporavam outras energias, impulsos, vetores, deixavam algo acontecer, experienciando-se, saindo da zona de conforto, dos caminhos que já conheciam.

Nessa etapa, é importante destacar que as crianças já possuem seus repertórios de movimentos quando chegam até nós. Pular, rolar, deslizar, rodar, correr, caminhar, balançar, chacoalhar são apenas alguns verbos que se materializam no “se-movimentar” da criança. Embora eles sejam hoje espontâneos, trata-se de uma espontaneidade adquirida em um contexto não institucional, já que, se pensamos pela perspectiva do tempo, quando nascemos o assumimos e, conquanto nossa percepção estilize nossa forma única de comportar-se, nosso estilo é aprendido no partilhamento do mundo, no partilhamento dos gestos, na transitividade de um corpo ao outro. Somos habitados por uma visão anônima, geral, porque estamos ligados pela comunhão carnal. Com a reversibilidade do visível, do sensível e do tangível abre-se um ser intercorporal (MERLEAU-PONTY, 2007).

À criança é possibilitado o acesso ao passado e, nesse processo, a subjetividade, – nos ensina Merleau-Ponty – não é identidade imóvel,

⁸³ As experiências pedagógicas que relatarei, foram desenvolvidas em um Projeto de Dança extracurricular, realizado por uma instituição de ensino superior (Uniguaçu), em parceria com escolas da rede pública. Importante destacar que sua concepção pedagógica, além de dialogar com a teoria do “se-movimentar”, contou com uma aproximação da Dança/Educação (LABAN 1978, 1991; MARQUES, 2003) e Dança/Improvisação (SARAIVA-KUNZ, 2003). Cabe ainda enfatizar que para o desenvolvimento das atividades tivemos a orientação da professora Scheila Mara Maçaneiro (Faculdade de Artes do Paraná - FAP) que nos abriu caminhos no campo da dança-educação.

“para ser subjetividade, é lhe essencial, assim como o tempo, abrir-se a um Outro e sair de si” (1999, p. 571). Se o tempo se abre em todas as suas dimensões, a criança se abre ao outro, dividindo gestos habituais, cotidianos, esses com os quais temos um saber de familiaridade e, não nos oferecem posições no espaço objetivo (MERLEAU-PONTY, 1999).

O que fazemos, com esses movimentos habituais, é potencializá-los quando os trazemos para o contexto das especificidades da dança, considerando aqui, por exemplo, a atividade já descrita. Os gestos já adquiridos, em função do encontro, do acaso da experiência, se abrem e “fazem vibrar as nossas evidencias habituais até desajuntá-las” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 103).

Os repertórios de movimentos transpostos para o “plano da ficção” (BERNARD, 2001), ou para o plano do “gesto virtual” (LANGER, 1980), já não são os mesmos do cotidiano, e com sentidos sempre temporários e variáveis, inauguram um tempo original, irrepitível, temporalidade instituinte. Uma vez que não há certezas nem escolhas pré-definidas, tudo se passa pelo entre, entre eu-outro-dança, entre eu-outro-proposta. Aí temos o inesperado, o desespero dos movimentos ganhando outras formas.

As transcendências de limites pelo movimento, fundamentadas na perspectiva do tempo, nos fazem perceber que as crianças não abandonaram suas experiências vividas; o que fazem é reabri-las, a partir dos desafios presentes, dando-lhes uma nova configuração. São respostas de movimento, no instante que não saem do tempo, há um tempo singular, construído no deslizamento (passado-presente-futuro). Há jogo no encontro, e então a capacidade criadora e instituinte que move o fluxo. Por isso o corpo, afirma Merleau-Ponty, é um nó de significações vivas, “por vezes forma-se um novo nó de significações: nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade motora [...]”, a aprendizagem, a invenção de um novo gesto,

ou a nova intenção significativa só se conhece a si mesma recobrando-se de significações já disponíveis, resultando de atos de expressão anteriores. As significações disponíveis entrelaçam-se repentinamente segundo uma lei desconhecida, e de uma vez por todas um novo ser cultural começou a existir (MERLEAU-PONTY, 1999, p.249).

Essa temporalidade, encarnada, movente, é também observada tanto na “*forma aprendida*” quanto na “*forma criativa/inventiva*”. A

forma aprendida, acenando para a transcendência de limites pela aprendizagem, diz respeito à *imitação da intenção* de um gesto e não da forma “exata” (KUNZ, 2012). Esse momento comportava sequências de movimentos trazidas para as crianças, possibilitando, então, o acesso a elementos do vasto campo de repertórios dançantes (por exemplo, dança jazz e danças urbanas), sem desconsiderar, com isso, as possibilidades e o tempo de aprendizagem de cada grupo. Essa experiência de movimento era caracterizada pela sua abertura quanto ao seu resultado. Isso quer dizer que entre as intenções de meus gestos e o das crianças havia diálogo, dando-se aqui, o que Almeida, Fensterseifer e Bracht (2014), chamam de dignidade à contingência do movimento que, dado o seu caráter incerto, não se reduz apenas ao estereótipo. Ainda com os autores, vemos que a diferença atuante no movimento (das crianças), não se constitui um defeito, mas a própria condição da expressão, o que nos leva novamente ao plano da linguagem. Predomina nesse espaço a virtude significativa, na qual não há referência a significações para si já claras (MERLEAU-PONTY, 1999), “a linguagem não é como uma prisão onde estejamos presos, ou como um guia que precisaríamos seguir cegamente” (2004, p.116).

A expressão não é pensada na imutabilidade de um sentido imposto por tal gesto em que as crianças tivessem que alcançar. Trata-se de reconhecer a instabilidade, a impermanência do movimento, sua capacidade de se manifestar sempre de novo, de outras formas, em estado provisório. Talvez possamos falar aqui no “aspecto da tradução da linguagem conjugada com o jogo” (GADAMER, 2011), ou ainda, na “traduzibilidade entre as linguagens” (FENSTERSEIFER; PICH, 2012).

Poderíamos dizer, com a ajuda de Gadamer, Fensterseifer e Pich, que se meus gestos são pensados como uma linguagem ainda estrangeira para as crianças, elas podem transferi-los para a direção de seus próprios dizeres. A expressão do gesto infantil não é simplesmente imprecisa, algo que precisaria ser melhorada; ao contrário, essa condição é justamente a possibilidade, a potência, o impulso para a transformação, para a diferença. No jogo de aprender uma linguagem ainda desconhecida, repousa a saída de si e a abertura ao outro. Quando os gestos vêm à dança das crianças, na ação, se dão na “originalidade” do dizer; na simples repetição eles se esvaem; não há nada que determine exatamente essa ação e que dê aos movimentos, antes de tudo, uma direção, depois uma conclusão clara e certa (VALÉRY, 2011).

Como diz Almeida (2016, p. 74), com o apoio de Gadamer, “a experiência, nessa perspectiva, necessita da credencial de vivência

própria, tendo em vista que só se atualiza nas observações (vivências) individuais e não pode ser conhecida em uma universalidade prévia”.

Nesse instante, insere-se também a experiência que obtive com a formação no Instituto Brincante – o qual prima pela permanência desse “estado de presença” brincante da infância, tempo instante, entregue e aberto à novidade, porém, sem a necessidade de sobrevoar a cultura de movimento, já que, ao contrário, se opera a partir dela. Um conhecer dos saberes da tradição popular brasileira, aliado ao sabor, e ao frescor de quem a experimenta pela primeira vez. Não se alude à reprodução de algo imutável, visto que Rosane Almeida, companheira de Antonio Nóbrega, inicia o módulo Danças Brasileiras, justamente frisando que mais do que passos, gostaria que ficasse em nossa memória, certa inteligência na forma de “se-movimentar” proporcionada por essas danças, nas quais o erro é, muitas vezes, a possibilidade do acerto. Acena-se para o estar inteiro, o ar da brincadeira, a alegria de viver, no qual a beleza não está simplesmente no ganhar, em vencer o outro, mas no ser e estar com o outro, na partilha do instante. O imaginário popular coletivo pode nutrir a possibilidade para a criação, o desejo e a vontade de brincar.

Ainda nessa etapa da aprendizagem, podemos também pensar no que disse Merce Cunningham, a respeito do que seria experimentar. Mais do que formas, trata-se de fluxos de movimentos. Ensaia uma sequência de movimentos e verificando que a energia passa, o bailarino encontra-se diante de múltiplas possibilidades de outros movimentos. Ensaia, escolhe, e assim, sucessivamente, criando um fluxo de energia (GIL, 2004).

Dessa forma, toda vez que passávamos pela aprendizagem de uma série de movimentos, como consequência desaguávamos na “*transcendência de limites pela criação/invenção*” (KUNZ, 2012), uma vez que solicitava que as crianças re-significassem suas aprendizagens, reelaborando, desdobrando e transformando os movimentos. Costumava dividir o grande grupo (mais ou menos vinte crianças) em pequenos grupos de cinco. Feito isso, solicitava que o pequeno grupo criasse três movimentos e os intercalasse na série aprendida. Na continuidade, reunia dois grupos de cinco, totalizando um grupo maior de dez crianças. A próxima tarefa era para que cada grupo de cinco ensinasse ao grande grupo de dez as sequências inventadas por eles próprios nos grupos menores. Em outro momento, tinham a tarefa de reelaborar esses movimentos alternando os níveis (médio/baixo/alto). E, assim, as crianças seguiam aumentando os seus repertórios de gestos e as possibilidades inventivas. Percebia, nesse momento, certo entusiasmo

das crianças; era fantástico assistir, como se colocavam no lugar de ensinar e de aprender com o outro.

Nesse processo, era possível perceber que os repertórios dançantes não se caracterizam pelo seu fechamento, mas justamente, pela sua abertura, já que podem ser sempre articulados, modificados e reescritos infinitas vezes. A troca ampliava o poder de significar, produzindo jogos de sentidos experimentados na ação, no qual uma nova sequência de movimentos invadia as experiências dançantes.

Ficava observando como elas se contaminavam pelos gestos uma das outras. Quando alguém, em uma atividade disposta em grupo, realizava um gesto, via que o próximo a trazer uma sugestão carregava um pouco do outro, mas já sendo outro. Percebia que não havia a intenção em reproduzir cópias. Era uma ação em que elas não detinham o controle do gesto, e no momento do ato imprevisível carregavam o outro sem dar-se conta – penso que isso se dá também na escrita –, até que chegava um momento de ruptura. Havia sempre alguém que levava o gesto para outra direção, mas sem perder o outro de seu horizonte. Sem exclusão, os gestos apareciam como impulso para a diferença.

No encontro com o outro, passividade e atividade, pluralidade e singularidade permanecem acasaladas. A dança propicia a exploração ativa de uma região em que o equilíbrio dá lugar ao desequilíbrio. Ela expande o espaço entre controlar e ser controlado. Essa é a relação quiasmática que se constrói entre o mover-se ativamente e o deixar-se ser movido, pelas coisas, pelas pessoas, ou ainda pelo mundo (KOZEL, 2007).

Por isso, entre elo e ruptura, ao “se-movimentar”, as crianças são também movimentadas, pelas outras, pelo contexto, e pela proposta em execução. Ao dar vida às criações, arrastam no horizonte, não somente seu repertório de movimentos, mas também a percepção do gesto do outro, a contemplação que se inicia com as primeiras impressões que se esboçam no silêncio do acolhimento, em suas ações perceptivas. Silenciosamente o outro as invade. Os movimentos se atravessavam. Corpos se transpassam. Uma busca espaços nas formas da outra, outra preenche espaços nas formas de uma.

Na continuidade de seus deslimites, percebia que as composições que surgiam em uma determinada aula nunca se encerravam ali, uma vez que as crianças em momentos subsequentes, em outras atividades, movimentavam esses traçados corporais. Contando com um trabalho corporal sensível adquirido ao longo dos encontros, conversavam com temporalidades distintas, traçando uma temporalidade original.

Como já observamos com Merleau-Ponty, o tempo não é objeto de nosso saber, não é acontecimento sucessivo (fragmentado), mas campo de presença. Com isso, não há rivalidade entre as dimensões temporais, o que faz do surgimento do tempo presente, sempre um recomeço, no qual passado, presente, futuro são indivisos, envolvido-envolvente (MERLEAU-PONTY, 2007). Sob este olhar, o original está no encontro das crianças com os outros e com a dança, no como experienciam o tempo, como se relacionam com as dimensões temporais já passadas e, a partir daí, anunciam um tempo singular com o vigor de quem se inventa no gesto. Especulando os movimentos já incorporados, havia uma repetição que era prazerosa, que integrava o tempo de brincar, no qual o repetir é sempre a cada vez. E, da mesma forma, havia criação de outros gestos, em que já não saberia identificar as origens e as múltiplas direções.

O “se-movimentar”, entendido a partir da temporalidade encarnada, nos ajuda a pensar numa prática de ensino que não opõe as transcendências de limites da aprendizagem (forma direta, forma aprendida, forma criativa inventiva). O aqui-agora atravessa temporalidades, e para além da simples divisão – imitação, espontaneidade e criação – há o caminho do meio. O Jogo da transitividade entre elas.

Talvez aqui também possamos utilizar a proposição de Manuel de Barros, sobre o “criaçamento” das palavras, para fazer referência ao “criaçamento” dos gestos na infância. As crianças fazem dos movimentos o que o poeta fazia das palavras: brinquedo. Aprendemos com Manuel de Barros (1998, p. 64) que “para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender a errar a língua”. E talvez seja isso também o que tenhamos de aprender com as crianças: perder o interesse em fazer algo estereotipado, “grandioso” e espetacular na dança. Algo que, a meu ver, em parte a dança contemporânea já vem buscando e materializando. Há um instante em que o menos é mais, e os desconcertos, os erros, os despropósitos são recursos férteis para a imaginação criadora. Daí que, “com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças” (MANOEL DE BARROS, 2013, p. 453).

Trabalhando com elas, descobri a beleza do entregar-se para a verdade do instante. Nisso elas são peritas. Na experiência de suas verdades, há um estado de presença invejável. Esse que foi cobiçado tanto no depoimento de Merce Cunningham, quanto no sentimento da dançarina Denise Stutz, quando em sua oficina “Corpo Presente”, nos instigou a pensar “sobre o estado de presença que uma criança

desenvolve ao jogar” (LEITE, 2014) e, ao relatar seu interesse pelo estado da infância em suas pesquisas de movimentos, logo nos “propôs jogos que causaram transformações no corpo, fazendo-o estar presente, sem buscar a necessidade de presença. Essa ‘não preocupação’ em atingir um determinado estado corporal seria capaz de gerar organicidade em quem executa o movimento” (2014).

Se concordarmos que “a infância é a camada fértil da vida”⁸⁴, aceitamos que as crianças têm maior afinidade com o recomeço, e por não gostarem de gesto acostumado, até mesmo a repetição na brincadeira é como se fosse sempre pela primeira vez, sobre isso elas têm profundidade. Experimentam-se, aventuram-se, desafiam-se e “neste mundo não há um propósito fora dos atos, não há objeto a ser apreendido ou conquistado” (VALÉRY, 2011, p.10), por isso guarda-se proximidade com o “estado de presença” desejado pelos dançarinos. Entretanto, assim como já refletimos anteriormente (no terceiro postal), não podemos cair na ilusão de pensar que esse instante seja atemporal, sem passado, sem futuro.

Se recapitularmos que Merleau-Ponty para refletir sobre a linguagem, correlaciona historicidade (tempo), percepção (corpo), expressão (movimento/dança), e se olhamos o “se-movimentar” por essa perspectiva, conferimos que nenhuma das transcendências de limites pelo “se-movimentar” são alheias ao tempo. Assim como a linguagem, o movimento se dá no tempo. A aquisição de significados motores carregam o mundo em partilha, na relação embaralham o eu-outro-mundo, e não se fecham em si mesmas, podendo então ser acessadas a partir do exercício perceptivo do presente, que as reabre, instituindo, fundando uma temporalidade singular.

E, assim, como no uso das palavras, mais que a soma de significados determinados, elas fazem brotar sentidos na expressão do presente. Pelo contato, pela imediatez do instante, há motricidade original, porém atada ao “arco intencional” que se projeta entrecruzando passado-presente-futuro (quiasma), fazendo com que a criança se situe a partir de todas essas dimensões temporais e, portanto, de todas suas referências motoras. Se, o “se-movimentar”, seja na dança ou em qualquer outra forma de expressão, não existe como objeto, mas sim como ação, como evento, ele nunca se fecha, é potência de significar, promessa de acontecimento.

⁸⁴ Nicolas Behr citado por Manuel de Barros (2013, p. 436)

O MELHOR AINDA NÃO FOI ESCRITO. O MELHOR ESTÁ NAS ENTRELINHAS

É preciso fechar... Mesmo sem fechamento.

Eis que chega o momento de encerrar essa escrita e me vejo tomada pela vontade de demorar-me nos pensamentos. Olho para os livros, artigos, anotações à minha volta e permanece o desejo de continuar; a sensação é de falta. Vazio. E, talvez, isso seja o que de melhor será encontrado nessa travessia de pensamentos: lacunas.

Como sabiamente nos alertou Clarice Lispector: “[...] *o que te escrevo continua... O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas*” (1998, p. 95). São elas, as entrelinhas, que irão mover outras escritas e provocar a necessidade de falar. Precisamos prosseguir! Esse seria o *advento* das “minhas” interpretações que não se encerram nelas próprias. Minhas *entre aspas* porque o que digo “meu” está no mundo; o que se configurou nesse bordado de ideias contou com muitos horizontes interpretativos e, talvez, possa dizer que todos os pensamentos encontrados pensaram em mim, falaram em mim, até que juntos pensamos e falamos outra vez. Pensamentos-falantes permeados por interrogações, incertezas, indecisões, ansiedades, angústias, coragem, e fraqueza, enfim tudo o que é próprio à vida. Escrever e viver fundem-se nesta pesquisa.

Na estrada percorrida, tropeçamos em muitas questões, todavia fomos capturados somente por algumas delas, ficando a convicção de que,

Para além da curva da estrada
Talvez haja um poço, e talvez um castelo,
E talvez apenas a continuação da estrada [...]
Importemo-nos apenas com o lugar onde estamos.
Há beleza bastante em estar aqui e não noutra parte qualquer.
(Fernando Pessoa, 2005 p.88)

Por ora, o lugar que habitamos e conduziu a experiência das palavras nesta tese, foi o desejo de compreender quais seriam as possibilidades de a dança ser reconhecida como linguagem. Isso se deu pelo fato de ter-me deparado, ao longo do percurso acadêmico, com muitas suspeitas e questionamentos em relação à tal expectativa, já que comumente a linguagem é pensada como operação do intelecto, conservatória de significações fixas, suporte para acomodação de sentidos claros e precisos (...).

De outro lado, inspirados pelas abordagens filosóficas de Merleau-Ponty e Gadamer (sobre uma linguagem de caráter não instrumental), pressentíamos outras possibilidades interpretativas, o que fermentou a vontade de pesquisar e traçar aproximações entre os modos de ser, da dança e da linguagem. Talvez tenha nos faltado vocação suficiente para espichar as ideias que foram surgindo e, mesmo com aquelas que aqui operamos mais pacientemente, é preciso dizer que, em momento algum, tivemos a pretensão ou o delírio de encerrar a questão como verdade única. Trata-se, antes, da configuração de pensamentos que trazem algumas perspectivas, pintam horizontes e caminhos irregulares, convencidos sempre da abertura do diálogo, da necessidade que ele carrega de dar sempre o que falar.

Em nossas andanças, embaralhando os pensamentos de Merleau-Ponty e Gadamer, encontramos o entendimento de uma linguagem que não comporta nada de fixo, inflexível e obstinado. Por caminhos diferentes, mas não distantes, ambos se atêm à imperfeição da linguagem, sua negatividade, ambiguidade, incompletude (...). Com Merleau-Ponty aprendemos que a expressão nunca se completa, só se diz não se dizendo totalmente. Por isso, toda linguagem é indireta e se preferirmos, silêncio. Dito e não dito, expressão e silêncio atuam no mesmo território.

Merleau-Ponty nos fala de uma linguagem conquistadora, ativa e criadora; Gadamer, por sua vez, lembra a força geradora e criativa que ela possui de, sempre de novo, conferir fluidez ao todo. Ambos partilham do entendimento de uma linguagem que não possui o papel de ilustrar um pensamento já feito, ou um sentido já dado. Com isso, a linguagem muito se aproxima da dança, ou de uma linguagem da dança, já que como realização de sentido, como acontecimento, as expressões estão sempre sujeitas a uma realização especulativa, não se entregando à estabilidade (GADAMER, 2012).

Nessa operação, o corpo recebe destaque em Merleau-Ponty, posto que tanto a existência da palavra quanto a do movimento humano estão condicionadas à experiência da expressão encarnada, necessitando “vir à fala” (GADAMER, 2012), vir ao gesto, sempre a cada vez. Na imperfeição, ou impermanência da vida expressiva mora justamente a potência do corpo, de não permitir que a expressão seja cópia de algo dado; ela sempre difere de si mesma; o corpo trai a originalidade de qualquer cultura (BERNARD, 2001), é expressão em ato com sentidos agidos.

Todavia, se o ato é encarnado e os gestos imanentes, logo encontramos a dimensão da temporalidade, da historicidade ou da

tradição atuando na expressão (linguagens). Nenhuma forma de expressão é alheia ao tempo. A partir dessa dimensão, Merleau-Ponty interroga o movimento criativo das expressões, entrelaçando discussões sobre a experiência da linguagem e a experiência pictorial, deixando-nos pistas para, então, observarmos, como é legítimo tratar a pintura como linguagem e, por consequência, também as demais artes da expressão.

Merleau-Ponty assinala a possibilidade de, pelo exemplo das artes e da linguagem, reencontrarmos o conceito de história em seu verdadeiro sentido. E o fato de não estarmos diante da história como se estivéssemos diante de um objeto, fundamenta uma busca teimosa, um giro cambiante e fecundo entre *percepção, historicidade, e expressão*, que dá luz às distintas experiências de mundo.

Apropriando-nos das reflexões do filósofo a respeito da experiência da pintura e da linguagem, fazendo aproximações com a experiência do movimento na dança, especialmente com a obra coreográfica de Antonio Nóbrega, observamos que não há composição dançante que escape da tríplice retomada eu-outro-mundo. Com o exemplo das danças populares brasileiras, conferimos origens rabiscadas, resultantes da profunda relação de abraço que as manifestações mantiveram, e ainda mantêm, posto que dispostas no mundo, continuam dando o que dançar.

Aqui reside um fato importante para pensarmos a dança como linguagem, a partir da fundamentação teórica de Merleau-Ponty. Quando o filósofo faz um paralelo entre as linguagens, não é para reduzir uma à outra, ou afirmar que a pintura significa igualmente como as palavras. Ao contrário, todas as expressões falam ao seu modo; o esforço é apenas para situá-las dentro do tempo. Temporalidades que lhes são próprias e seguem des-continuadamente porque podem contar com entrecruzamentos perceptivos que nunca as deixam terminar.

A dimensão temporal nos ajuda a interrogar, de um lado, uma linguagem que se diz aprisionadora de significados, copiadora de pensamentos já elaborados, e de outro uma dança que pretende encerrar-se em si mesma, “referência subjetiva”, que transcende o tempo, nasce e desvanece em um súbito presente.

Para escapar de afirmações extremamente radicais, a dimensão temporal em seu entrelaçamento com a percepção e a expressão torna-se uma forte aliada nas discussões do filósofo. Há uma dimensão temporal em cada linguagem que, uma vez aberta, não pode ser fechada. Não há momento fixo na transição histórica. Então, não podemos precisar quando o latim se tornou francês, ou quando uma dança deixou de ser para tornar-se outra... Em que momento as danças populares brasileiras

se transformaram e ramificaram-se pelo país? Quando a dança moderna se tornou contemporânea? Fronteiras entre tempos e espaços estão abertas, porque tudo se passa no mundo da *percepção* e do *gesto*. Aqui não caberia fazer um inventário ou um simples recenseamento para saber o que está e não está em cada expressão. Isso exigiria uma explicação causal (pensamento analítico), e não se trata de uma soma finita de signos, mas de um campo aberto ou de um novo órgão da cultura humana. Não há rivalidade entre os tempos, todos eles pertencem ao mesmo universo (MERLEAU-PONTY, 2004).

Merleau-Ponty nos faz compreender a potência da expressão encarnada, linguagem temporalizada, experienciada, que opera não como continuidade, no sentido arbitrário causa e efeito, pela qual pudéssemos explicar de onde vem cada gesto, cada postura, cada técnica, mas que atua justamente na complexidade do trabalho perceptivo, que inaugura o recomeço pela diferença: “é a operação expressiva do corpo, iniciada pela menor percepção que se amplifica em arte” (MERLEAU-PONTY, 2004). Continuidade descontinuada. Apesar de gestos compactuarem de uma mesma temporalidade, acenam para a multiplicidade, onde a sequência é recomeço. Os diferentes estilos dançantes nascem dos entrecruzamentos perceptivos; é pelos “jogos quiasmáticos” (BERNARD, 2001) que a expressão nunca conhece o fim, nunca se completa, havendo sempre mais por dançar.

As linguagens alimentam-se de sua própria mobilidade. Nesse espaço, atua o diálogo, o jogo, a tradução, a fusão de horizontes, o acasalamento passividade-atividade, temas que, de alguma forma deságuam na configuração expressiva, que é fruto do encontro, do entre, no qual repousa uma saída de si próprio para a dinâmica da expressão. Aí se desloca a questão da origem do gesto como clarão, “cerimônia inglória do indivíduo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 79), para o acontecimento da expressão, de modo que não há como escapar da entrelinha, dançado-dançante, eu-outro, eu-mundo. Quando horizontes se fundem, expressões se transformam, se re-configuram.

Pensando na história viva que Merleau-Ponty nos quer mostrar com a experiência da percepção e do gesto, penso no movimento do mar, para o qual tanto direcionei meu olhar nessa jornada. Privilégio de uma escrita que se fez na Ilha de Santa Catarina. Fígada pela sua vastidão, senti-me olhada e ouvindo seus sussurros...

Eis que cada bailarino é uma onda no imenso mar dançante; ser onda é dar existência, compor, transformar-se nela própria. É, como diz Fernando Pessoa (2005), sentir-se nascido a cada momento para a eterna novidade do mundo. Ser onda é tumultuar as águas que compõem o mar

dançante, provocar desassossego, elevar, parar, deslocar, quebrar e movimentar os gestos que se propagam neste contínuo fluxo das águas moventes... Há uma pluralidade de ondas que se formam e se deformam, borbulham, provocam rupturas, desvios e espalham singularidades em múltiplas direções; iniciando e retornando para o sempre mar dançante. Assim, a obra coreográfica agrega, ao mesmo tempo, a expressão do singular, e a pluralidade do mundo... é *redemoinho ressoando gestos e energias do vasto mar-dançante*.

As ondas se fazem desmedidamente com as águas do mar, não se sai dele para movê-lo, o que vemos é sempre uma atualização de águas que se renovam a cada ida e vinda. Uma onda que pulsa dança deriva dos fluxos e refluxos moventes. Não cortamos os laços ou nos separamos desse mar-(mundo)-dançante. O mar da tormenta é o mesmo mar da calmaria... O mar que nos une é o mesmo que nos separa pelas diferenças.

Cada onda é um recomeço. E, se pensamos na porosidade do corpo, vemos que configurada pela experiência inter-corporal, a dança deixa-se permear pelas águas do mar-outro, mar-mundo, sobretudo pela força de ondas moventes outras. O nascimento do movimento surge da mistura, mas também do choque das ondas, do tocar e ser tocada, sentir e ser sentida, olhar e ser olhada. A porosidade dos corpos permite que as águas se interpenetrem, possibilitando reconhecer transformações contínuas e simultâneas, encadeamentos e atravessamentos que a experiência da dança sofre ao longo da sua produção, e vemos que o artista mais absorvido em sua procura, em colóquio com o que há de mais seu, é atravessado por não sei que pressentimento das reações externas, provocadas pela obra em formação. O homem dificilmente está sozinho (VALÉRY, 2007).

Como linguagem encarnada, a dança contém sempre o acolhimento do outro. São dobras, redobras, des-dobras, movimentos oscilantes de aparição e desaparecimento. Nessa operação, a dança é fluxo temporal de sentido partilhado, sem dono, posto que ninguém a detém em posse como objeto. Ela vem de longe, chegou muito antes de nós, e nós a impulsionaremos para muito além dela e de nós mesmos. Nenhuma técnica, até mesmo as consagradas, escapa da escuta silenciosa do outro. Mais do que apenas um fazer, a dança é um deixar-se acontecer, um fazer que não é somente meu, porque nele já há a presença de muitos outros. Ela nasce do expressivo diálogo, sempre no espaço do encontro, nas intersecções de gestos, obras, técnicas, métodos, perspectivas estéticas, práticas artísticas (...). Um entrelaçamento eu-outro-mundo que nos proporciona a experiência de

um tempo em voo nunca terminado, “profundeza indefinida onde o ‘presente’ recomeça o ‘passado’, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre e, novamente, de novo” (BLANCHOT, 2005, p. 23).

Nessa trama de tempo, conferimos, na obra coreográfica de Nóbrega, que a dança faz convergir no corpo temporalidades dançantes diversas. Sem a necessidade de aderir a qualquer tipo de hierarquia ou segregações entre procedimentos coreográficos de técnicas distintas (clássicas, populares, contemporâneas), acentua-se a dança como espaço de potência, de ação, “desejo de enunciar e jogo quiasmático” (BERNARD, 2001) entre as linguagens dançantes que são próprias ao seu universo.

Além disso, há ainda uma possível interlocução entre linguagens de diferentes especificidades, com destaque, nesse trabalho, para corpo e palavra. Com o desejo de harmonizar, conciliar aquilo que parece contrário, Nóbrega, já no subtítulo do espetáculo, anuncia que se trata de interlocução, entre “teoria” e “jogo” de uma dança brasileira, subtraindo de antemão qualquer tipo de oposição. Limites e possibilidades entre palavra e movimento entram em cena. Nessa direção, pensamos que seus desejos fazem eco nas reflexões de Merleau-Ponty quando, em sua última obra, o filósofo francês recoloca o problema da passagem do sentido perceptivo ao sentido referente à linguagem (do comportamento à tematização).

O espetáculo de Nóbrega, assim como muitos outros na contemporaneidade da dança, ajuda-nos a nos acercar de um jogo entre percepção e expressão em que não há apenas um saltar de um lugar para o outro, de uma linha para outra, e sim um existir no entrecruzamento de linhas labirínticas; desviando oposições, dá-se lugar a um cruzar-se recíproco, no qual já não sabemos mais dizer com precisão onde linhas nascem e se encerram. O que temos é, no dizer de Lepecki, “dicotomias em vibração crítica”, sem a necessidade de afirmar quem vem antes e depois. Nesse sentido, podemos talvez pensar que a dança é a experiência do movimento em quiasma com a experiência do pensamento ou das palavras, já que não há pensamento sem palavra. As fronteiras são indecisas e nenhuma força anula a outra. Forças múltiplas coexistem no mesmo terreno de ação, sem perder suas particularidades. Percepção, movimento, pensamento, dança, fala (...) convergem na mesma carne e, sem ordem arbitrária, há deslizamentos, aberturas, reversibilidade.

Nóbrega, ao reunir as qualidades de ator, dançarino, músico, cantor, compositor, pesquisador, intelectual da cultura popular

brasileira (...), torna-se um bom exemplo para compreendermos, a partir do seu projeto artístico, os jogos quiasmáticos entre as linguagens, nos quais prevalece a atitude de abertura. Sabendo do limite desta tese, em ter-se aproximado de apenas uma das suas obras, fica aqui o desejo de ver sua poética, especialmente pelo horizonte interpretativo da dança, receber espaço em estudos mais amplos e aprofundados.

Por fim, cabe dizer que as discussões de que fizemos uso nesta pesquisa, especialmente sobre os processos de criação na dança, seguem amplamente exploradas sob diversas problemáticas; então, o que fizemos foi apenas direcioná-las para o tema da linguagem na perspectiva filosófica de Merleau-Ponty e Gadamer. Portanto, nossa contribuição talvez seja, a partir de seus pensamentos, trazer para o contexto da dança a reflexão sobre a existência de uma linguagem de caráter não instrumental, uma vez que quando se fala em linguagem nesse contexto, ou se faz referência à poesia e à literatura pelas suas proximidades enquanto arte, ou causam-se estranhamentos e recusas, em função de uma suposta ligação da linguagem com um sistema arbitrário de signos estáveis e precisos.

Abrir-se para a linguagem como “*experiência de mundo*” (FENSTERSEIFER; PICH, 2012) é uma iniciativa fundamental para pensarmos possibilidades da experiência da *dança como linguagem*. E, se assim for, isso equivaleria dizer, bem apropriadamente, *e vice-versa*. A linguagem, nos diz Merleau-Ponty, faz da própria significação um enigma, “longe de deter o segredo do ser do mundo, a linguagem é, ela mesma um mundo” (2007, p. 98), criadora de mundos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, L. **Linguagem e experiência**: Pensando a educação física na escola republicana. Tese (Doutorado em Educação nas Ciências) Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul – UNIJUÍ. Unijuí, 2016.

ALMEIDA, F. Q. Educação física, corpo e epistemologia: uma leitura com o filósofo José Nuno Gil. **Atos de Pesquisa em Educação**, v. 7, n. 2, p. 329-344, 2012.

ALMEIDA, L.; FENSTERSEIFER, P. E.; BRACHT, V. Experiência. In: GONZÁLEZ, F. J.; FENSTERSEIFER, P. E. (Orgs.). **Dicionário crítico de educação física**. p. 297-302. 3. Ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2014.

ANJOS, C. C. **A brincadeira de Antonio Nóbrega**: uma técnica a partir da recriação das tradições populares brasileiras. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

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

BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARDET, M. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BERNARD, M. Sens et fiction : ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels. In : _____ **De la création chorégraphique**. Paris: Centre National de la danse, 2001.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRACHT, V. **Corpo, movimento, conhecimento, educação e educação física**: uma exploração filosófica. UFSC, Relatório de Estágio de Pós-Doutorado, 2012.

BRASILEIRO, L. T. **Dança - educação física**: (in)tensas relações. 2009. 473 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 2009.

CAHUI, M. Merleau-Ponty: o que as artes ensinam à filosofia. In: HADDOCK-LOBO, R. (org). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. **Experiência do Pensamento**: ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CAPALBO, C. Ação e situação em Merleau-Ponty: o sentido intersubjetivo da historicidade. In: VALVERDE, M. (Org). **Merleau-Ponty em Salvador**. Salvador: Arcádia, 2008.

CAROZZI, M. J. **las palabras e los passos**: etnografias de la danza en la ciudad. Buenos Aires: Gorla, 2011.

COSTA, L. A. M. **Movimento Armorial**: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega. 2007. 131 f. Dissertação (Mestrado Literatura e Interculturalidade) Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande: UEPB, 2007.

CUNNINGHAM, M. **O dançarino e a dança**: conversas com Jacqueline Lesschaeve/Merce Cunningham. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

DANTAS, M. F. Desejos de voz e palavra em Ditos e Malditos. **Sala Preta**, São Paulo: USP, 2011, vol. 11, n. 11.

_____. De que são feitos os dançarinos de "aquilo..." criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Movimento**. Porto Alegre, v. 11, n. 02, p. 31-57, maio/ago, 2005.

_____. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

DUNCAN, I. **Minha Vida**. 8 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1969.

FAZENDA, M. J. A dança como visão do mudo: da grande modernidade à época actual. In: LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa (Portugal): Orfeu Negro, 2012.

FEITOSA, C. Investigação e criação: um diálogo entre Vera Mantero e André Lepecki. **O Percevejo Online**, Vol. 06, n. 01, Janeiro-Junho/2014, p. 183-207.

FENSTERSEIFER, P. E. Linguagem, hermenêutica e atividade epistemológica na Educação Física. **Movimento**. Porto Alegre, v. 15, n. 4, p. 243-256, 2009.

_____. Corpo e Linguagem. In: STREY, M. N. & CABEDA, S. T. L. (Organizadoras). **Corpos e subjetividades em exercício interdisciplinar** (Coleção Gênero e Contemporaneidade). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p.289-301.

FENSTERSEIFER, P. E.; PICH, S. Ontologia pós-metafísica e o movimento humano como linguagem. **Impulso**, v. 22, n. 53, p. 25-36, 2012.

FERNANDO PESSOA. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FERRAZ, M. S. A. **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty**. Campinas, SP: Papirus, 2009.

FLORES, M; NORA, S. O corpo é o centro de tudo (Apresentação). In: Instituto Festival de dança de Joinville. **Corpo Performático: fazeres e dizeres na dança**. Joinville (SC): Nova Letra, 2013.

FRALEIGH, S. H. **Dance and the Lived Body**. A descriptive aesthetics. 2. ed. Pennsylvania: University of Pittsburgh Press, 1996.

FREIRE, I. M. Dança: criação infinita. In: **Escrita da Dança** [blog]. Disponível em: escrevedance.blogspot.com.br. Acesso em: 20/09/2014. 2014a.

_____. O dançar e o tempo. In: **Escrita da Dança** [blog]. Disponível em: escrevedance.blogspot.com.br. Acesso em: 20/09/2014. 2014b.

_____. DANÇA E CEGUEIRA: a criação no lugar da falta. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 3, n. 1, p. 34-48, jan./jul. 2014c

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. 32ª reimpressão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

GADAMER, H. G. **Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. **Verdade e Método II: complementos e índice**. Tradução Enio Paulo Giachini. 6ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GARAUDY, R. **Dançar a vida**. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GHIDETTI, F. F. **A teoria do “se-movimentar” humano (TSMH) em questão:** limites e possibilidades para uma teoria da educação física. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Programa de Pós-Graduação em Educação física da Universidade Federal do Espírito-Santo, Vitória, 2012.

GIL, J. **Movimento Total:** o corpo e a dança. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GODARD, H. Gesto e percepção. In: SOTER, Silvia. PEREIRA, Roberto. (Orgs.). **Lições de Dança 3.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 11-35.

GUIMARÃES ROSA, J. **Grandes sertão: veredas.** 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Entrevista.** Entrevistador: Gunter Lorenz. Entrevista concedida no Congresso de Escritores Latino Americano. Jan. 1965. Disponível em: [HTTP://www.tirodeletra.com.br/entrevista/GuimaraesRosa-1965.htm](http://www.tirodeletra.com.br/entrevista/GuimaraesRosa-1965.htm). Acesso em: 22/06/2014.

HADDAD, L. N. **A presença cênica na obra de Antonio Nóbrega.** 2002. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes). UNICAMP, Campinas, 2002.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. (Traduzido do original em alemão por Marco Aurélio Werle) In. **Revista Scientle Studia**, São Paulo, v. 5, n.3, p. 375-398, 2007.

HELLER, A. A. **Fenomenologia da expressão musical.** Florianópolis: Letras contemporâneas, 2006.

KOZEL, S. **Closer: performance, techonologies, phenomenology.** Massachusetts: Massachusetts Institute of Tecnology, 2007.

KUNZ, E. **Educação Física: Ensino e Mudança.** 3.ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2012.

_____. O movimento humano como tema. **Revista Kinein**, UFSC, Florianópolis, v. 1, n. 1, dez. 2000.

_____. **Transformação didático-pedagógica do esporte.** Ijuí: Unijuí, 1994.

LABAN, R. **Dança educativa moderna.** São Paulo: Ícone, 1991.

- _____. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LANGER, S. K. **Sentimento e Forma**. Tradução de Ana Maria Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LARROSA, J. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. 5 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- LAWN, C. **Compreender Gadamer**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- LEITE, L. Acreditar na brincadeira, como uma criança que leva o jogo a sério. In: MULTIPLA DANÇA. Festival Internacional de Dança Contemporânea. **Múltiplas escritas**. Disponível em: <http://multipladanca.webnode.com/programacao/multiplas-escritas/>. Acesso em: 05/07/2014.
- LEMINSKI, P. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LEPECKI, A. Inscripting Dance. In _____ . **Of the Presence of the Body**: Essays on Dance and Performance theory Middleton: Wesleyan University Press, 2004.
- _____. **Agotar la danza**: performance y política del movimiento. Espanha: Centro Coreográfico Galego, Universidad de Acalá; Mercat de les Flors, 2008.
- LORCA, F. G.; **Teoría y juego del duende**. Biblioteca Virtual Universal, 2003. Disponível em: <http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>. Acesso em: 12/02/2015.
- LIMA, J. L. M. **ANTONIO NÓBREGA**: a expressão lingüístico-poético-musical de um brincante pernambucano. 2006. 255f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.
- LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa (Portugal): Orfeu Negro, 2012.
- MANUEL de BARROS. **A Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013.
- _____. **O guardador de águas**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- MARQUES, I. A. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003.

MÉNASÉ, S. Passividade e criação: pintura e abertura, a partir de Merleau-Ponty. In: VALVERDE, M. (Org). **Merleau-Ponty em Salvador**. Salvador: Arcádia, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Tradução de Paulo Neves e Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos A. R. Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Signos**. Tradução de Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O homem e a comunicação: a prosa do mundo**. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

MÜLLER, M. J. **Merleau-Ponty**: acerca da expressão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

MULTIPLA DANÇA. Festival Internacional de Dança Contemporânea. **Múltiplas escritas**. Disponível em: <http://multipladanca.webnode.com/programacao/multiplas-escritas/> . Acesso em: 05/06/2014.

NAEF, A. L. **Las palabras móviles**; una correspondencia entre el lenguaje coreográfico y la escritura poética - danza y movimiento en la obra de Andrés Neuman: Década (2008), El Viajero del Siglo (2009), Cómo viajar sin ver (2010). (Université de Paris-Sorbonne - UFR d'Études Ibériques et Latino-américaines). Paris, 2012.

NÓBREGA, A. Naturalmente – Teoria e jogo de uma dança brasileira. **Estudos avançados**. São Paulo, v. 26, n. 76, p. 288 – 298, dez. 2012.

OLIVEIRA, M. A. **Reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

PALMER, E. R. **Hermenêutica**. Lisboa (Portugal): Edições 70, 2006.

PAVIS, P. A **Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAZ, O. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Signos em rotação**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PORTINARI, M. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

POUILLAUDE, Frédéric. A dança e a ausência da obra. **Dança**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 107-123, jul./dez. 2012

PROJETO 7X7. **Multiplicando os locais de dança**. Disponível em: <http://projeto7x7.wordpress.com/>. Acesso em: 22/08/2014.

QUINTANA, M. Mario Quintana: poesia completa: em um volume. Organização de Tania Franco Carvalho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

ROCHA, T. Derivas de um plano de composição em dança: o todo é menor do que a soma das partes. In: XAVIER, J. et al. (org). **Tubo de ensaio: composição [interseções + intervenções]**. Florianópolis: Instituto Mayer Filho, 2016.

RÓNAI, P. Três motivos em Grande Sertão: Veredas. In: GUIMARÃES ROSA, J. **Grandes sertão: veredas**. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROHDEN, I. **Hermenêutica filosófica: entre a linguagem da experiência e a experiência da linguagem**. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos, 2005.

ROQUET, Christine. 2. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. **O Percevejo Online**, v. 3, n.1 jan/jul, 2011.

ROSA, R. M. **Corpo-voz da docência bailarina: Afetos-pistas potentes para a cartografia sobre a experiência da infância na dança**. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.

SARAIVA, M. C. O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação. **Movimento**, Porto Alegre, v.11, n.3, p.219-242, set/dez, 2005.

SARAIVA, M. C. et al. Dança e seus elementos constituintes: uma experiência contemporânea. In: SILVA, A. M; DAMIANI, I. R. (org). **Práticas Corporais - Experiências em educação física para a outra Formação Humana**. Florianópolis: Nauemblu Ciência & Arte, 2005.

SARAIVA-KUNZ, M. C. **Dança e gênero na escola:** formas de ser e viver mediadas pela educação estética. Tese (Doutorado em Motricidade Humana – Dança). Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2003.

SILVA, F. L. **O outro.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SILVA, C. A. F. O páthos da linguagem: Merleau-Ponty e Clarice Lispector. In: SILVA C. A. F.; MÜLLER, M. J. (org.). **Merleau-Ponty em Florianópolis.** Porto Alegre: Editora Fi, 2015.

SILVA, C. A. F. **A carnalidade da reflexão:** ipseidade e alteridade em Merleau-Ponty. São Leopoldo (RS): Nova Harmonia, 2009.

SIQUEIRA, D. C. O. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena.** Campinas: Autores Associados, 2006.

SOUZA, A. Uma ausência engajada. In: ARRAIS, J. **Dança com a Crítica.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.

SUQUET, A. O corpo dançante: um laboratório da percepção. **História do corpo:** as mutações do olhar. O século XX. Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2008. p.509-540.

TIBURI, M; ROCHA, T. **Diálogo/Dança.** São Paulo: Editora Senac, 2012.

TRINDADE, A. L.; VALLE, F. P. A escrita da dança: um histórico da notação do movimento. **Movimento**, Porto Alegre, v. 13, n. 03, p. 201-223, set/dez, 2007.

VALÉRY, P. Filosofia da Dança. Tradução de Charles Feitosa. **O Percevejo Online**, Vol. 03, n. 02, ago/dez, 2011.

_____. **Variedades.** São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. **Alma e a Dança** e outros diálogos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2005.

VILELA, L. **Uma vida em dança:** movimentos e percursos de Denise Stutz. São Paulo: Annablume, 2013.

XAVIER, J. J. **Acontecimentos de dança:** corporeidades e teatralidades contemporâneas. Tese (Doutorado em Teatro – Área: Teorias e Práticas Teatrais) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de pós-graduação em Teatro, Florianópolis, 2012.

XAVIER, J; MEYER, S. Com + posições = investigações acerca do ato de compor nas artes. In: XAVIER, J. et al. (org). **Tubo de ensaio:** composição [interseções + intervenções]. Florianópolis: Instituto Mayer Filho, 2016.

ANEXO A - CARTA ENVIADA À ANTONIO NÓBREGA

Caro Nóbrega,

Estava eu, acercando-me, tateando meus pensamentos, na busca de um início para esse encontro, e, de repente, meio desordenadamente percebo que, é esse, um começar que já começou. Tempos vividos se unem, se multiplicam pelo desejo de dizer... Anos atrás, o avistei pela primeira vez, aula de Pós-Graduação em Dança, disciplina Danças Populares Brasileiras.. nesse momento tivemos a oportunidade de assistir fragmentos da série: "Danças Brasileiras".

Desconcertei-me ao observar, você e sua companheira, compartilhando de uma ciranda de sensibilidade, afeto e amabilidade, colocando-se na direção não apenas das danças, mas de vidas que se doavam a elas, fazendo-nos conhecer um pouco desse carrossel de vidas-dançantes, vidas-brincantes..

Encantei-me! ... Desde então tenho acompanhado seus trabalhos, especialmente na dança, e o meu encantamento é cada dia maior... Em 2014, tive a oportunidade de apreciá-lo em Florianópolis, no 1º Fórum de Cultura e Cidadania, inclusive conversei rapidamente com você e lhe contei do meu interesse por "Naturalmente: teoria e jogo de uma dança brasileira". Nessa ocasião me indicastes a apresentação que ocorreria no mesmo ano em Porto Alegre, para onde, sem dúvida, desloquei-me para assisti-lo. Coincidentemente, no mesmo ano fui presenteada pela notícia de que o Instituto Brincante iniciaria o curso "a arte do brincante para educadores" em Florianópolis, com o qual compartilhei de experiências incríveis... um bordado de cores.

Naturalmente, e suas reflexões, permeiam o meu pensamento em uma difícil fase de escrever uma tese junto ao curso de pós-graduação em Educação Física da UFSC, em que abordo a dança em uma perspectiva fenomenológica... Percorro caminhos que entrelaçam a experiência da linguagem à experiência da dança, seus

processos de criação e recriação, sustentados pela percepção, historicidade e expressão.

Acabo de retornar de Sevilha, onde realizei um estágio sanduíche na Universidade Pablo de Olavide ... e lá, em uma Andaluzia tão cheia de arte e cultura ... de repente, me deparei que era a terra dos duendes, de Lorca, que justamente, inspirou o título de seu espetáculo, tão repleto de duendes...

...Pensei então que deveria lhe enviar essa carta...

...talvez para fugir da quase simultaneidade da pergunta e da resposta... e, acreditando na potência da escrita, na magia do encontro proporcionado pela espera do dizer do outro, me desvio da formalidade acadêmica, e nesse desvio, me aventuro a lhe apresentar algumas provocações, talvez um tanto diferentes, que seguem nos postais, que me recordam a energia de uma Sevilha que ainda vibra em minha volta...

Espero que essas inquietações não tenham sido elaboradas de forma confusa e que se sinta a vontade na forma de respondê-las, claro que se assim possível for ... Escrever sempre demanda tempo, assim caso não o tenha disponível, ou não se sinta a vontade, compreenderei naturalmente !!!

Peço-lhe desculpas pelo atrevimento de lhe escrever, nunca sabemos direito qual caminho eger, essa foi uma escolha... que não sei bem certo onde vai dar, mas, talvez essa seja justamente a beleza da escrita de palavras e de movimentos... o arriscar e a instabilidade de um vôo sem a certeza do fim !!!

Esse - qualquer que seja o resultado - foi um passo importante para mim, repleto de admiração...

um grande e afetuoso abraço...

Danieli  janeiro de 2016.