



UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO (PPGEDU)
CURSO DE MESTRADO

CARLA FURLANI

**A MANIFESTAÇÃO DA SENSIBILIDADE NA DANÇA COMO POSSIBILIDADE DE
FORMAÇÃO HUMANA: UM ESTUDO A PARTIR DA HERMENÊUTICA
FILOSÓFICA**

NOVA PRATA-RS

2022

CARLA FURLANI

**A MANIFESTAÇÃO DA SENSIBILIDADE NA DANÇA COMO POSSIBILIDADE DE
FORMAÇÃO HUMANA: UM ESTUDO A PARTIR DA HERMENÊUTICA
FILOSÓFICA**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestra em Educação junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Caxias do Sul. Linha de Pesquisa: História e Filosofia da Educação.

Orientador: Prof. Dr. Vanderlei Carbonara

NOVA PRATA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

F985m Furlani, Carla

A manifestação da sensibilidade na dança como possibilidade de formação humana [recurso eletrônico] : um estudo a partir da hermenêutica filosófica / Carla Furlani. – 2022.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2022.

Orientação: Vanderlei Carbonara.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Dança. 2. Educação. 3. Dança - Filosofia. 4. Hermenêutica. I. Carbonara, Vanderlei, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 793.3

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Márcia Servi Gonçalves - CRB 10/1500

CARLA FURLANI

**A MANIFESTAÇÃO DA SENSIBILIDADE NA DANÇA COMO POSSIBILIDADE DE
FORMAÇÃO HUMANA: UM ESTUDO A PARTIR DA HERMENÊUTICA
FILOSÓFICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade de Caxias do Sul como requisito para obtenção do título de Mestra em Educação. Linha de Pesquisa: História e Filosofia da Educação.

Aprovada em: ___ / ___ / ____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Vanderlei Carbonara (Orientador – UCS)

Prof. Dr. Gelson Leonardo Rech (UCS)

Prof.^a Dr.^a Vanessa Steigleder Neubauer (UNICRUZ)

Prof. Dr. Mauricio João Farinon (UNOESC)

Mais do que uma maneira de exprimir-se por meio do movimento, a dança é um modo de existir – e também a realização da comunhão entre os homens.

Klauss Vianna, A dança.

AGRADECIMENTOS

Ao findar este percurso, quero agradecer aos bailarinos que constituem minha trajetória docente, transpondo-a em criações e questionamentos.

Aos professores, pela abertura e entrega à experiência pedagógica, ao conduzirem a minha formação, hoje representada pelos docentes do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade de Caxias do Sul, UCS/CPRA.

Aos familiares que permaneceram à espera durante a trajetória dissertativa, por acreditarem no potencial da sensibilidade diante das relações e compreenderem a importância deste estudo.

À professora Karen Gomes da Rocha, pelo empenho e o ‘cuidar’ destinado ao percurso ortográfico do texto que segue.

Meu reconhecimento aos professores Gelson Leonardo Rech e Vanessa Steigleder Neubauer, pelas contribuições na Banca de Qualificação do meu projeto de pesquisa, fundamentais para a concretização deste estudo.

Ao orientador, professor Vanderlei Carbonara, por apresentar de forma singular a proposta gadameriana, transformando meus escritos e compreensões. Gratidão!

RESUMO

O presente estudo propõe investigar o caráter formativo da dança a partir da manifestação da sensibilidade, tendo a hermenêutica filosófica de Gadamer como referencial teórico. A dissertação, resultante da pesquisa, apresenta sua elaboração ao longo de três capítulos. O primeiro posiciona-se sob os aspectos da dança em formação, analisando a constituição da historicidade e a inferência da sensibilidade ao contexto vivido. O segundo aborda o conceito de experiência da arte sob o enfoque gadameriano, bem como a possível articulação com o agir moral, constituindo o caráter formativo das relações, diante da abertura à formação humana. No terceiro capítulo a dança articula-se à estrutura hermenêutica na experiência do acontecimento da obra, abarcando o seu dizer enquanto possibilidade de compreensão. Trata-se de texto resultante de pesquisa teórica, que se embasa na hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer, contando também com apoio em abordagens fenomenológicas de Maurice Merleau-Ponty. Os trabalhos de Hans-Georg Flickinger, Nadja Hermann, Vanderlei Carbonara são aproximados a fim de favorecer os desdobramentos sobre a formação e as experiências formativas a partir da sensibilidade. Para abordar dança e movimento recorre-se a Christine Greiner, Jussara Miller, José Gil, Laurence Louppe, Marcia Tiburi, Marie Bardet, Moshe Feldenkrais, Paul Boucier e Tereza Rocha. A dissertação, em seu conjunto, apresenta reflexões sobre a constituição da formação na experiência da dança, sobretudo na possibilidade de compreensão perante as ações constituintes da própria existência.

Palavras-chave: Dança e Educação; Formação da Sensibilidade; Experiência Hermenêutica.

ABSTRACT

The present study proposes to investigate the formative character of dance, close to the Gadamerian hermeneutic perspective, in the manifestation of sensitivity. The research covers the development of three chapters: the first is positioned under the aspects of dance in formation, analyzing the constitution of historicity and the inference of sensitivity to the lived context. The second approaches the concept of experience of art under the Gadamerian approach, as well as the possible articulation with moral action, comprising the formative character of relationships, given the opening to human formation. Following, in the third chapter, the dance is articulated to the hermeneutic structure in the experience of the event of the act, encompassing its saying as a possibility of understanding. It is a text resulting from theoretical research, which is based on the philosophical hermeneutics of Hans-Georg Gadamer, also relying on phenomenological approaches by Maurice Merleau-Ponty. The works of Hans-Georg Flickinger, Nadja Hermann, Vanderlei Carbonara are brought together in order to favor the unfolding of training and formative experiences based on sensitivity. To approach dance and movement, Christine Greiner, Jussara Miller, José Gil, Laurence Louppe, Marcia Tiburi, Marie Bardet, Moshe Feldenkrais, Paul Boucier and Tereza Rocha are used. The research presents reflections on the constitution of formation in the experience of dance, especially in the possibility of understanding it in the face of the essential actions of one's own existence.

Keywords: Dance; Sensitivity Training; Hermeneutic Experience.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	DANÇA EM FORMAÇÃO	15
2.1	O CARÁTER HISTÓRICO DA DANÇA	17
2.1.1	A dança sensível de Moshe, Klauss e Pina	21
2.2	O CORPO QUE DANÇA	25
2.3	DANÇA, PERCEPÇÃO E SENSIBILIDADE	30
3	DANÇA E EXPERIÊNCIA	35
3.1	VIVÊNCIA E EXPERIÊNCIA	36
3.1.1	O conceito de vivência	36
3.1.2	Abertura à experiência	39
3.2	A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	42
3.3	O CONCEITO ‘JOGO’ NA EXPERIÊNCIA DA ARTE	46
3.4	A <i>PHRONESIS</i>	50
3.5	A FORMAÇÃO DA SENSIBILIDADE	54
4	O ACONTECER DA DANÇA	59
4.1	DANÇA E COMPREENSÃO	61
4.2	O DITO QUE RESIDE NA EXPERIÊNCIA DA ARTE	65
4.3	A EXPERIÊNCIA HERMENÊUTICA NA DANÇA	69
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
	REFERÊNCIAS	76

1 INTRODUÇÃO

Em tempos de fragilidade humana, o sensível, aproxima os espaços possíveis de significância e compreensões.

O texto inicia com menção à experiência dos últimos dois anos, tempo em que se constituiu esta pesquisa, diante dos silêncios de vida e de viver que repetidamente se manifestaram. Falar de sensibilidade, enquanto ela extravasa aos olhos, nos transpõe a legitimar as escolhas pautadas na compreensão da temporalidade e no sentido da realidade vivida.

Esta pesquisa compõe os estudos realizados pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UCS – Universidade de Caxias do Sul, Campus do Município de Nova Prata-RS/CPRA. A investigação percorre a minha experiência como bailarina e docente, acentuada pelas inquietações acerca do compreender-se para além do movimento. No decorrer da trajetória, iniciei a formação acadêmica em dança, em um movimento de partilha e abertura ao novo, no vir-a-ser que a própria dança desvela. Ao intensificar a formação com o aperfeiçoamento técnico, o questionamento sobre a compreensão da experiência tornou-se recorrente. A dança sempre significou mais do que um simples gesto apreendido.

Ao situar dança como formação, estabelecemos uma ligação entre o fazer dança e o que se transforma diante da experiência do movimento dançado, seja ela apreciada ou executada. Aqui, justifica-se a pesquisa por situar a dança em uma relação que aproxima a sensibilidade e a formação que se constitui na experiência com a obra, transcorrida pela via do diálogo que aproxima singularidades que permitem afetar-se. O movimento da dança conduz ao fazer simples, que comunga entre os vários ou como ‘uma experiência aberta’.

A aproximação entre a arte e o espectador ressoa no diálogo daquilo que também é possível realizar, do que atravessa como pertencimento do realizador ao apreciador. A dança apresenta-se como possibilidade de transformação, em uma relação de formação compreendida pela escuta do humano. O andar, com os corpos e entre corpos deslizando pela temporalidade solicita a partilha através da sensibilidade que transborda no acontecer da obra.

Na abertura à arte que se revela, manifesta-se a premissa de compreender as implicações do corpo dançante e a formação do indivíduo que se sensibiliza na presença do outro. A formação de um bailarino ou do apreciador de arte se principia por meio dos sutis momentos não mensurados que compõem a sensibilidade. Entende-se que as vivências culturais, o movimento e a linguagem engendram o ser artista, o arteiro, ‘aquele que faz arte’.

A dança, enquanto formação pedagógica, amplia o desenvolvimento cognitivo, o resgate cultural da historicidade, a inclusão social, o respeito pela identidade e a pluralidade diante das inter-relações. Torna-se aliada na coordenação motora, na criatividade e na organização. Sobretudo, no percurso do jogo da arte, manifesta a tomada de decisão e presencialidade nas atividades propostas, transformando e formando a sensibilidade, a ética e a compreensão humana. Em um processo educativo, apresenta-se enquanto autocriação, em uma experiência de reconhecimento ao outro perante a constituição do próprio indivíduo. Portanto, uma educação que aproxima o fazer arte para o ser arte intenciona a possibilidade de atuar em uma sociedade que se sensibiliza diante do apelo do outro, constituindo-se em ações morais e humanas, valorizando a diversidade e a singularidade que se apresenta.

Por ser uma formação que percorre as inúmeras possibilidades de inter-relações, não há garantias de que, através da arte, atinja-se algum ideal formativo da própria sensibilidade, ampliando a compreensão de mundo. O que se pode dizer é que a arte se apresenta como uma experiência viva, em que o inusitado solicita o refletir-se. Desse modo, a arte age incisivamente na formação e constituição da própria compreensibilidade. Como um movimento que não se finda, suscita sempre um novo experimentar, interpretar e questionar. Assim, são desafios que ecoam na experiência que se renova, como “(...) por que experimento e sempre preciso experimentar uma vez mais de maneira nova”, no compreender-se e voltar a compreender novamente, sobretudo, na inquietação diante do novo que se apresenta.” (GADAMER, 2012, p. 110).

Ademais, um corpo com vivência dançada transborda na experiência da própria formação, constituindo o fazer e o partilhar da dança que sente para a dança que se transfigura na vida daqueles que a presenciam e, sobretudo, na possibilidade de formação da sensibilidade diante da compreensão humana. A partir de um contexto cuja arte tem acesso à socialização e ao reconhecimento do outro como parte do mundo, como parte das pluralidades, transforma-se em existência para além do horizonte vivido. Por isso, a pesquisa propõe-se a investigar o caráter formativo da dança em uma perspectiva hermenêutica gadameriana enquanto manifestação da sensibilidade.

Considerando o propósito da pesquisa, o percurso teórico investigativo objetiva analisar, na constituição da historicidade da dança, a sua presença na sensibilidade do contexto em que se encontra. Ao investigar as implicações conceituais sobre a experiência estética na obra de Hans-Georg Gadamer, transpõe-se a possível articulação com o deliberar perante as relações, de forma a refletir sobre a aproximação da dança e da experiência hermenêutica, no acontecer da obra, enquanto estrutura na constituição da compreensão.

A dança revela-se, por intermédio do fenômeno ontológico da arte que atribui o sentido de ‘presença’, enquanto sensibilidade viva que transcende o movimento corpóreo e transborda em pertencimento, diante da experiência que se efetiva no acontecer da própria experiência. Nesse contexto, a questão orientadora da pesquisa assim se apresenta: Considerando-se a sensibilidade presente na manifestação da dança, em que aspectos a experiência estética constitui possibilidade de formação humana?

Assim como a dança, os escritos que seguem não são, portanto, prenúncio de ações vindouras de modo a assegurar resultados, mas se limitam a compartilhar com o leitor algumas compreensões. O texto descreve o modo de condução da pesquisa a partir do próprio objeto investigado: a teoria. Esta que conduziu o fluxo das reflexões, tornando-se o resultado da experiência no acontecer, *residindo na natureza da própria coisa*¹.

O texto transcorre a partir da perspectiva hermenêutico-filosófica de Hans-Georg Gadamer; aproximando a abordagem sobre sensibilidade, formação e educação, por meio de Hans-Georg Flickinger, Nadja Hermann e Vanderlei Carbonara. As considerações sobre a dança e o movimento são apresentadas por Christine Greiner, Jussara Miller, José Gil, Laurence Louppe, Marcia Tiburi, Marie Bardet, Morshe Feldenkrais, Paul Boucier e Thereza Rocha, as quais são articuladas a abordagens fenomenológicas de Maurice Merleau-Ponty.

A pesquisa correlaciona-se com a estrutura hermenêutica proposta por Gadamer, por meio da experiência da arte e do fenômeno ontológico da obra. Hans-Georg Gadamer (1900-2002), filósofo e escritor alemão, teve sua mais importante obra publicada em 1960, *Verdade e Método: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*, a qual seguiu completando até o final do século. Nas palavras de Herman (2002, p. 11): “Hans-Georg Gadamer², autor decisivo para a reformulação da hermenêutica filosófica e considerado um dos autores mais importantes do século XX, (...) um mestre da linguagem e um espírito brilhante, cuja longevidade e aura sempre impressionaram.” Ainda, para Marco Antônio Casanova, na apresentação à edição brasileira da obra *Hermenêutica da Obra de Arte*, de Hans-Georg Gadamer, (2010, p. VII):

¹ Circundante ao conceito de hermenêutica, abordado no prefácio 02, em *Verdade e Método* (2007, p. 16), a constituição textual se aproxima de uma compreensão que é abrangente, que se realiza na mobilidade da pré-sença, percorrendo sua finitude e historicidade, residindo em sua natureza de ser (*Dasein*).

² Hans-Georg Gadamer nasceu em 11 de fevereiro de 1900 e faleceu em 14 de março de 2002. Seu centésimo aniversário foi comemorado em vários ambientes acadêmicos do mundo, em especial na Alemanha, quando foram publicadas obras alusivas ao centenário. Entre elas, destaca-se *Hermeneutische Wege, Hans-Georg Gadamer zum Hundertsten*, de Herausgegeben Günter Figal, de Jean Grondin e Dennis J. Schimdt (Tübingen: Mohr Siebeck, 2000) (HERMANN, 2002, p. 11 – em nota de rodapé).

O projeto hermenêutico gadameriano nasce ele mesmo de um diálogo com a tradição e de uma tentativa de se apropriar dessa tradição para vivificá-la e elevá-la ao horizonte de nossa existência atual. Considerar esse diálogo e essa tentativa é, portanto, condição indispensável para compreendermos o cerne da hermenêutica gadameriana e sua articulação com o campo de realização da arte.

Esta, que move o pensar da proposta, pois a linguagem dançada relaciona o sentido, a apreciação e a manifestação que é posta no diálogo que percorre a si e ao outro, na aproximação e no estranhamento do que é experiencial. Gadamer (2007, p. 464) propõe, ao discorrer sobre o conceito da experiência, “(...) reconhecer-se a si mesmo no estranho, no outro.”

A hermenêutica Gadameriana percorre o século XX, distanciando-se do que ele chama de filosofia da reflexão (centrada na consciência e identificada com o movimento da *Aufklärung*) e situa a hermenêutica filosófica no plano da historicidade³. Uma hermenêutica da facticidade, dos acontecimentos, que se posiciona como o modo de racionalidade filosófica que se dá no tempo histórico, pela via da linguagem e, portanto, na construção de sentido estabelecida na intersubjetividade. Assim, a distância do tempo mostra-se produtiva e positiva para o compreender, em que a experiência hermenêutica ocorre por meio de uma relação existencial, inserida no contexto histórico, sem a viabilidade de seguir um procedimento metódico para se chegar a uma adequação estabelecida.

Para Gadamer, a temporalidade destaca-se no que se compreende com o transcorrer do percurso, diante da linha de continuidade, produzindo um sentido na constituição do indivíduo e na própria tradição, mantendo-se de forma duradoura. “A tradição é essencialmente conservação e como tal sempre está atuante nas mudanças históricas” (GADAMER, 2007, p. 373). Ou seja, a tradição é histórica e sujeita às mudanças da trajetória e do tempo, possibilitando um constante diálogo com o passado, o presente e o futuro. Neste contexto, o conceito de tradição se faz essencial na hermenêutica filosófica de Gadamer, pois realiza a conexão da temporalidade através da linguagem e conduz à compreensão do ser-no-mundo. Dessa forma, o distancia do plano da objetividade e o transpõe no percurso da experiência, o que na trajetória da temporalidade se efetiva *enquanto persistência da existência*⁴.

Gadamer possui diálogos em um contexto eminentemente filosófico e, com poucas interlocuções, emerge a temática educação. Suas obras trazem reflexões que aproximam o humano, a compreensão e o diálogo, além de ocupar-se da constituição do sujeito, um dos temas filosóficos com implicações para pensar a formação humana. Gadamer, em uma de suas

³ Texto: “Saber ouvir” na hermenêutica filosófica de Gadamer: entre linguagem e ética. Autor: Vanderlei Carbonara (RAJOBAC, 2016, p. 288).

⁴ Orientação de Vanderlei Carbonara, em 06 de agosto de 2021.

conferências, proferida a 19 de maio de 1999, em Dietrich – Bonhoeffer – *Erziehung ist sich erziehen*, (literalmente traduz-se por *Educação é educar-se* e seu equivalente na publicação castelhana: *La educación es educarse*, reflete: “(...) A educação é auto educar-se. O acesso à morada do mundo também é a ousadia de formar novas palavras com as quais eu já falei.” Isto é, que o ser humano possa acessar o seu mundo, ter acesso ao mundo próprio e, após, ter a ousadia de transformar esse contexto que se apresentou durante seu viver. Aqui, é nortado pela constituição transformadora recorrente na experiência da obra de arte relacionada à dança.

No que se refere às abordagens ao corpo percebido e ao sensível que transparece na própria obra, recorre-se aos escritos de Maurice Merleau-Ponty⁵. Um fenomenólogo que produziu seu pensamento filosófico na França, especialmente entre as décadas de 1940 e 1960, tendo como principal obra, *Fenomenologia da Percepção* (1945). Nas palavras de Merleau-Ponty (2006, p. 19): “O mundo fenomenológico não é a explicitação de um ser prévio, mas a fundação do ser; a filosofia não é o reflexo de uma verdadeira prévia mas, assim como a arte, é a realização de uma verdade”.

Por ser a dança a arte em questionamento e uma expressão do corpo sensível que se constitui na experiência performativa, consideramos os pressupostos de José Gil⁶ (1939), filósofo e ensaísta português que aprofundou seus estudos em estética e filosofia contemporânea, destacando-se, em suas preferências, a reflexão sobre o corpo. A obra *Movimento total – o corpo e a dança*, referida nesta pesquisa, aproxima ponderações sobre a dança e sua expressão, repensando os fundamentos ontológicos da dança: o corpo, a linguagem, o gesto, o sentido. Pela reflexão de José Gil, apresenta-se como um corpo que rompe todas as normas e respira, diante do sensível que transborda – é, pois, o corpo do bailarino “transportado pelo movimento porque se insere nele, numa linha começada antes dele, antes de seu próprio movimento, e que se prolonga depois dele, depois da ação corporal marcada por uma paragem” (GIL, 2013, p. 13). Em um movimento que se prolonga e amplia para além, ressoa enquanto

⁵ Maurice Merleau-Ponty, escritor e filósofo, líder do pensamento fenomenológico na França, nasceu em 14 de março de 1908, em Rochefort, e faleceu em 03 de maio de 1961, em Paris. Estudou na École Normale Supérieure em Paris, graduando-se em filosofia em 1931. Em 1945 foi nomeado professor de filosofia na Universidade de Lyon e, em 1949, foi chamado para lecionar na Sorbonne, em Paris. Em 1952 ganhou a cadeira de filosofia no Collège de France” (MERLEAU-PONTY, 2006).

⁶ Nascido em 1939, em Lourenço Marques, Moçambique. Professor universitário, com formação e doutoramento em filosofia, com a tese *Le Corps comme Champ du Pouvoir*. Aprofundou seus estudos em estética e filosofia contemporânea, destacando-se em suas preferências a reflexão sobre o corpo. Desenvolveu atividades de docência no Colégio Internacional de Filosofia, de Paris, numa escola em Amesterdã e na Universidade de São Paulo, orientando também seminários em Porto Alegre, no Brasil. Atualmente, é professor catedrático na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://www.fnac.pt/Jose-Gil/ia58153/biografia>. Acesso em: 20 mar. 2021.

inferência ao silenciar-se na pausalidade do gesto, solicitando a disposição da sensibilidade na experiência que se estabelece.

Dentre os autores que compõem as reflexões sobre a dança, apresenta-se o texto de Laurence Louppe⁷ (1938-2012), crítica de dança e pesquisadora em estética, por meio da obra *Poética da Dança Contemporânea*, na qual aborda sobre o modo como a obra se oferece à nossa percepção pela via do sensível. A dança, enquanto encontro ao comum e ao que é dialogado, “(...) nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra” (LOUPPE, 2012, p. 27). Essa reflexão aproxima o pensamento sobre a liberdade da obra que nos interroga e que permite atribuímos valor e sentido ao que dela é indissociável, ao que ela não diz e permanece enquanto presença. O sensível da dança ressoa como intencionalidade de reconhecimento e de compreensão diante da partilha e acolhimento àquele que ‘chega’ (ao outro).

O discorrer do primeiro momento percorre a constituição da historicidade da dança que se manifesta diante da importância interpelativa da expressão, inserida aos registros que permanecem na temporalidade. O movimento da dança e a originalidade da formação (bailarino e coreógrafo) são dispostos à intencionalidade de um novo pensar sobre o corpo que dança – um corpo motivado a descobrir-se e expandir-se enquanto arte, compreensão e manifestação: “A dança se inscreve num mundo e numa sensibilidade” (VIGARELLO, 2016, p. 292). Em um movimento que extravasa para o pertencimento deste corpo que se dispõe à vivencialidade do movimento, para além de uma percepção corpórea. É uma dimensionalidade do ser que se compreende no mundo e que compreende o outro que se aproxima. A dança que se apresenta é a dança em formação, o movimento do sensível que legitima o indivíduo entre os seus espaços e em suas relações, no “(...) espaço dos possíveis” (GIL, 2002, p. 90).

O segundo momento aborda a reflexão sobre a experiência da obra de arte e a estrutura do ‘jogo’, ambas conceituadas por Hans-Georg Gadamer, discorridas como experiência genuína frente a obra de arte. Assim posto, a obra “ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta” (GADAMER, 2007, p. 155). E na dança, por meio da sensibilidade, ela é apresentada como um caminho que percorre o fluir transformador do sujeito, abrindo espaço para a individualidade manifesta e o diálogo subjetivo argumentativo, haja vista, que tais experiências “de liberação da subjetividade cumprem um

⁷ Laurence Louppe (1938-2012), historiadora, conferencista e investigadora, conserva o estatuto de uma das maiores teorizadoras da dança contemporânea. Foi crítica de dança, professora nas universidades de Lille e de Quebec, atuando em centros coreográficos como P.A.R.T.S., fundado por Anne Teresa De Keersmaeker. Admiradora da dança pós-moderna americana, em especial da obra de Trisha Brown, acompanhou de perto várias gerações de bailarinos e coreógrafos franceses (LOUPPE, 2012).

papel formativo do eu” (HERMANN, 2010, p. 17). Possibilita-se, então, aproximar ao texto a reflexão sobre autoformação e o autocriar-se, que se estabelece em articulação com a interpretação gadameriana do conceito aristotélico de *phronesis*. Esta, articulada à sensibilidade enquanto compreensão ampliada ao entendimento das realidades, constitui a formação do indivíduo que se relaciona à experiência da obra. Nas palavras de Hermann (2010, p. 34), “(...) a experiência estética se dá no relacionamento entre o sujeito e o objeto estético, e isso implica compreender que o sujeito se transforma nessa experiência”.

O terceiro momento, se constitui a partir da experiência de abertura à obra cênica da dança e da racionalidade – próprias da estrutura hermenêutica – frente às relações intersubjetivas que se estabelecem como possibilidades de vivência, ampliadas no acontecer da experiência da dança e no reconhecimento do outro⁸. No texto, tenciona-se o *dito*, diante da *fala dançada* e a possibilidade de diálogo estabelecido entre os interlocutores.

Assim, o encontro com o acontecimento da cena ressoa um reencontrar-se, estabelecendo um diálogo argumentativo como ponte de construção do ouvir e da singularidade deste ser dialogado, o que, na educação, infere no processo formativo do sujeito questionador, aproximando-o da compreensibilidade de mundo⁹. Implica, ainda, no movimento percorrido por Carbonara (2013, p. 129) sobre “(...) reconhecer a pluralidade de razões possíveis”, colocando o processo de formação em um plano aberto. Sobretudo, advém da possibilidade de singularidades e diversidades existentes no âmbito que percorre a experiência da arte, aqui, a arte da dança.

⁸ Segundo Hermann (2014, p. 59): “Nossa capacidade de reconhecer o outro é uma herança da espécie a ser desenvolvida por um longo processo formativo, em que as artes, as humanidades e a experiência estética têm uma contribuição relevante, sobretudo para ampliar nossa capacidade imaginativa de colocar-nos no lugar do outro.”

⁹ O refletir diante dos acontecimentos recorrentes, o saber prudente manifesto nas situações e na possibilidade de compreensão nas relações.

2 DANÇA EM FORMAÇÃO

A dança, enquanto arte que percorre o corpo, estabelece-se na interpelação e no pertencimento da temporalidade vivida. Um acontecimento que implica em reciprocidade e participação do outro. Por intermédio do encontro e da abertura para a experiência de comunicabilidade da qual partilha, deixa entreaberta *uma expectativa de sentido*. Nas palavras de Gil (2002, p. 90), o corpo “dança a gramática do sentido porque é o lugar onde os signos se tornam sentido, e reciprocamente”. Assim, são signos transportados pelos gestos que se engendram e constituem o corpo em movimento, na imanência sentida. E mostra-se um corpo falante na contradição e transitoriedade diante da dança que se inscreve como inquietude permanente. Em um tempo que se manifesta como “(...) o fundamento que sustenta o acontecer, onde a atualidade finca suas raízes, (...) está preenchido pela continuidade da herança histórica e da tradição” (GADAMER, 2007, p. 393), está possibilidade produtiva do compreender, por meio do reconhecimento e da abertura às compreensões prévias, reedita-se e se atualiza, em um movimento constante de expansão.

A reflexão, a seguir, sobre a dança em formação estabelece como relevância a possibilidade de a dança, no percurso da sua constituição, apresentar-se enquanto via de formação à sensibilidade. Afinal, a experiência em arte constitui-se aproximando o culturalmente compartilhado que legitima a história e as vivências, acolhendo o estranho como pertencimento a um horizonte comum.

Neste transcorrer, a experiência da dança que se manifesta historicamente é um convite à ‘fala’ e à possibilidade de questionamentos na experiência da arte como constituinte da sensibilidade. Assim, o passado é visto com uma nova miragem ao estabelecer a dança como uma proposta de formação que percorre as inter-relações e ressoa diante das ações humanas.

No percurso deste estudo, o pertencimento à obra é o que conduz a experiência de formação na dança. Manifesta-se uma possibilidade formadora, permitindo compreender o outro através do questionamento, aproximando-o pela partilha do diálogo dançante. Solicita-se a escuta, no momento da cena, inferindo no singular manifesto dos partícipes (realizador e espectador), pois a inferência da obra na cena se constitui no inusitado, naquilo que se mostra no alheio que se aproxima e, principalmente, na abertura ao novo. Dessa forma, “(...) toda e qualquer relação com a obra sempre envolve necessariamente um processo interpretativo no interior do qual o que está cada vez mais em jogo é determinar o que a obra tem a nos dizer” (GADAMER, 2007, p. 09). Trata-se de uma experiência percorrida que se constitui enquanto

entendimento e se renova diante do pertencimento de um novo experienciar, em uma constante transformação e formação dos indivíduos que participam do acontecimento da arte.

A dança surge como agenciadora do questionamento, ecoando no sensível de quem participa da partilha para colocar-se ao lado da temporalidade¹⁰ no acontecimento. É uma experiência que solicita a abertura ao encontro do outro que se apresenta, por meio do corpo que dança, revelando-se como aporte para um novo conceber dançado, inscrevendo-se em um presente real.

O transcorrer da dança em sua história compõe uma variabilidade de compreensões que se justapõem a esta proposta de estudo. A condição da dança em formação alcança uma dimensão de flexibilidade e alargamento, contrapondo-se à formalização técnica, à rigidez dos corpos e do movimento, estabelecida no acontecer temporal. Essa trajetória histórica justifica a objetivação disposta sobre a dança que se constitui no percurso da própria formação, pois, ao estabelecer o sensível corpóreo atuante nas manifestações cênicas, apresenta o ponto de inferência da arte dançada na experiência de formação diante do acontecer vivido. A dança passa a residir naquilo que é real e humano, dialogando com a fragilidade dos corpos inseridos na própria existencialidade. Ela se torna via de atuação no agir perante as relações, provocando o questionar da realidade vivencial.

Ao distanciar-se da formalização do movimento, o fazer arte se expande enquanto movimento experimentado na criação de si. A dança solicita abertura para se manifestar nos diferentes corpos que a realizam e no compreender diante daqueles que entram em pertencimento na cena. Considera-se que, para efetivar-se a estrutura da compreensão, implica, primeiramente, manter-se aberto ao diferente e à historicidade presente.

A intencionalidade da compreensão histórica percorre a possibilidade de aproximação ao outro respeitando sua alteridade, permitindo que este seja e se mostre enquanto ser na historicidade que o constitui, participando do diálogo cultural que compõe a arte da dança. Afinal, o aspecto histórico da dança é a própria dança que se mantém na contingência do tempo, na duração que se estende para além do imediato, na temporalidade que se mantém na consciência do que é permanente, imorredouro. Aquilo que, então, pulsa e que existe na duração de uma linha de continuidade e que contribui como um aceno para a atualidade, transpondo-se como vida e expressividade de um tempo.

¹⁰ Temporalidade enquanto tempo de duração da obra; o tempo de significância.

2.1 O CARÁTER HISTÓRICO DA DANÇA

O caráter histórico da dança constitui-se nas manifestações artísticas, através da comunicação e na reverência à vida, tornando-se presença pulsante no movimento cultural¹¹, mas principalmente enquanto formação civilizatória. É através do movimento, que o homem participa da percepção de mundo e ações, instaurando vivências e comportamentos diante da historicidade. E, assim, cumpre seu papel de diálogo nas transitoriedades históricas. Por ser história viva, tanto arte quanto indivíduo experimentador transformam-se e atualizam suas compreensões à medida que percorrem o acontecimento da arte; ambos coexistem no processo de formação que os compõem. Sobretudo, pelo fato de questionar o corpo sentido, percebido e, nesta proposta, o corpo que dança. Por isso, diante do contexto histórico, é premente dizer que o homem é movimento dançante mesmo sem perceber-se.

A dança percorre a trajetória cultural do movimento artístico e da formação histórica. No trânsito da temporalidade, o significado e os propósitos para a dança passam a se tornar movimento estabelecido, nominado e coreografado, o que na Renascença estabeleceu objetivação e formalização do movimento, contrapondo a técnica à expressão da sensibilidade, condicionando¹² os corpos dos bailarinos, iniciando o movimento dançado do balé clássico.

O gênero artístico do balé torna-se uma realidade constituída enquanto tradição na arte da dança. Este, que anseia permanecer no percurso da temporalidade histórica, transformando e adaptando a sua técnica para que se mantenha ‘vivo’ na realidade existencial. Um movimento datado que transita pelos séculos¹³, tornando-se academicamente apreciado e valorizado por constituir-se na história cultural e impulsionar os movimentos posteriores relacionados ao

¹¹ Segundo Boucier (2001, p. 14), “no decorrer de sua longa história, da época neolítica até o ano 30 antes da nossa era, o Egito a praticou amplamente, na forma de dança sagrada, depois de dança litúrgica – principalmente litúrgica funerária – e dança de recreação”.

¹² Estabelecendo a técnica do balé clássico que transitoriamente é desenvolvida na atualidade. No texto, o verbo condicionando aproxima-se ao termo regrado, normatizado.

¹³ Entre os séculos XIV e XVI, na Itália e na França, o balé da corte foi estruturando-se e normatizando-se, período em que músicos e artistas viviam dentro da própria corte. O balé mais importante desse momento caracterizou-se, em 1581, como o *ballet comique de la reine*. Em 1636, o balé clássico passa a ser assim nominado, tornando-se dança técnica. Pierre Beauchamps, mestre da dança na França, com um papel decisivo na elaboração e codificação da técnica clássica, juntamente com Molière. Embora não tenha deixado nenhum escrito, coreografou vários balés e regeu músicas, tornando-se o coreógrafo do rei Luís XIV em 1655 até sua morte, em 1705. Foi responsável pela produção de balés e coreografias ao lado de Molière e Lully. Mas, foi no século XVIII, que a técnica se desenvolveu, seguindo um tempo ‘generoso’ para os balés de ópera. “Noverre (1727 – 1810), talvez tenha sido um dos primeiros a questionar as especificidades da dança, estudou além do ensinamento corporal, música e anatomia. Em 1760, publica a primeira versão de suas *Lettres sur la danse (Cartas sobre a dança)*, texto fundamental para a compreensão de como a dualidade técnica/expressão ganha corpo na dança. E é justamente o corpo que vai ser observado nesse século” (PEREIRA, 2003, p. 27).

corpo, à dança e às constantes pesquisas sobre o fazer artístico. Diferentemente do conceito de clássico abordado por Gadamer, que percorre a temporalidade de forma contingente, situa-se como “(...) uma verdadeira categoria histórica por ser mais do que o conceito de uma época ou o conceito histórico de um estilo, sem que por isso pretenda ser uma idéia de valor supra-histórico” (GADAMER, 2007, p. 381).

É o modo característico do aspecto histórico, renovando-se e confirmando-se constantemente. Subsequentemente ao texto, Gadamer (2007, p. 381) refere-nos que o clássico “(...) é, antes, uma consciência do ser permanente, uma consciência do significado imorredouro, que é independente de toda circunstância temporal, uma espécie de presente intemporal contemporâneo de todo e qualquer presente.” Assim, mantém-se presente para além da temporalidade vivida, percorrendo toda e qualquer circunstância temporal. Ainda, para Gadamer (2007, p. 383), “(...) o conceito de clássico torna-se capaz de uma expansão universal para qualquer ‘desenvolvimento’ que receba alguma unidade de um *telos* imanente”, e que, diante da temporalidade, percorre a abertura à preservação da cultura em diversos âmbitos, atribuindo-se um valor universal ao clássico pela via da realização histórica, mantendo-se resistente ao tempo.

O clássico “(...) é o que se conserva, porque se significa e interpreta a si mesmo; isto é, aquilo que é tão eloquente que não constitui uma proposição sobre algo desaparecido, (...) ele diz algo a cada presente como se o dissesse somente a ele” (GADAMER, 2007, p. 384). Ele mesmo realiza a superação do tempo histórico de forma particular e constitui a mediação para o modo de ser histórico que se apresenta.

A importância reside em *conhecer o fenômeno histórico que somente se compreende a partir de sua própria época*¹⁴, pois entende-se que participa como *co-pertença*¹⁵ ao mundo que se apresenta, ao mundo que a vivencia como fenômeno histórico, uma sobrevivência que se estende e amplia-se. A tradição permanece mesmo diante de transformações tumultuadas, “(...) como em tempos revolucionários, em meio a suposta mudança de todas as coisas, do antigo conserva-se muito mais do que se poderia crer, integrando-se com o novo numa nova forma de validade” (GADAMER, 2007, p. 374), porquanto nos encontramos sempre inseridos na tradição, como algo próprio e que no reconhecimento transforma-se de forma imperceptível e espontânea.

¹⁴ Grifos sobre a citação do autor, (GADAMER, 2007, p. 384).

¹⁵ Pertença, para Gadamer (2007, p. 390-391), diz respeito a: “(...) o momento da tradição no comportamento histórico-hermenêutico, este, que tem como tarefa (...) esclarecer as condições sobre as quais surge a compreensão.”

No percurso da temporalidade, diante da formação histórica da dança, a técnica do balé clássico aproxima-se do conceito hermenêutico de clássico no sentido de ter a pretensão de resistir ao tempo, de perpetuar a movimentação constituída de forma técnica, atualizando-se na própria estrutura de ensino e de aprendizagem – é uma experiência de formação delimitada; porém, não restrita a uma única abordagem. Compreende-se que a formação reside em múltiplas possibilidades, inclusive inseridas à própria tradição histórica.

Nesse interim, diante da historicidade transposta no percurso temporal da história da dança, presencia-se um novo corpo que vivencia o balé clássico¹⁶ e que abre espaço para o desenvolvimento da dança moderna. Esta, que se principia através de uma experiência de movimento singular outrora não manifestado. Então, surge um corpo que dança e solicita deitar-se ao solo, aproximando-se da sua originalidade, de tal forma que, mesmo mantendo os rastros da tradição clássica, anseia alicerçar-se na contingência da atualidade.

O que se pode perceber na formação do caráter histórico da dança é que a expansão da técnica do balé clássico, inserida em um percurso histórico, atinge a universalidade na condição de converter-se para um novo conceito, a dança moderna. Culmina em um caráter geral e histórico de conservação da ruína do tempo; porém, mantém-se possibilitando abertura ao percurso temporal, o que propicia o cenário dançante para compor um novo movimento de estudos do corpo, bem como possibilidades criadoras experienciadas. Para Louppe,

Este é um aspecto fundamental, pois significa que a dança, ao renunciar as convenções figurativas e narrativas que, no século XIX, ditavam a presença dos corpos em cena, pode agora explorar, sem constrangimentos exteriores, o próprio corpo humano enquanto matéria própria do ato criativo (LOUPPE, 2012, p. 14).

Neste contexto, o corpo tornou-se palco da própria arte pulsante, avassaladora, fragilizada e desestruturada aos olhos das normativas até o momento estabelecidas, uma vez que não poderiam mais ser seguidas ou apreciadas pelos questionamentos do contexto histórico. Através do movimento cotidiano, a dança passa a se articular com a experiência do sensível, conduzindo à possibilidade de um movimento que se torna semelhante, comum ao espectador – assim como o andar na cena, que possibilita a aproximação de olhares e considera o coletivo

¹⁶ A doutrina do balé de ação (1900), para as aulas e seus espetáculos, tornou-se qualificada e exigida, mantendo a expressividade da magia, da poesia e da alma. Os movimentos tornaram-se de exímia perfeição e agilidade, em que o esforço físico por si só é incompleto no momento da representação cênica, elaborada e pulsante. Conduziu-se a dança para o movimento do neoclassicismo, dos Balés Russos de Diaghilev, dos Balés Suecos, Balanchine e Lifar. Por volta de 1935, a abertura das fronteiras do academicismo trouxe para a América o movimento da Dança Moderna (BOUCIER, 2001).

da dança. O fazer dança inicia um diálogo de transformação diante da experiência do apreciar e do executar.

O acontecimento da dança moderna constitui-se enquanto possibilidade de partilha, promovendo inquietação e estranheza. Por ser escuta do ritmo, do silêncio e da mobilidade carrega a condição de manter viva a história do corpo moderno na dança. O movimento de pertencimento ao bailarino, conduzido por uma “(...) linha começada antes dele, antes do seu próprio movimento, e que se prolonga depois dele, depois da ação corporal marcada por uma paragem” (GIL, 2002, p. 13), é realmente um corpo que amplia, além da abertura para o novo movimento, uma criticidade ao posicionamento da vida.

Após a década de 1960, através da amplitude perceptiva e da abertura ao ‘corpo que se apresenta’¹⁷, inicia-se o movimento em dança contemporânea, desenvolvendo a expressão e a consciência corporal, por meio da percepção na busca da sensibilização do corpo, em que “(...) não busque nem estabeleça certezas, mas desperte o desejo permanente de investigação perante a dança e a arte – que para mim, se confundem com a vida” (VIANNA, 2018, p. 15).

Uma dança que percorre o sensível e o possível, amplia-se para além da transitoriedade do que é percebido, de tal forma que um corpo que dança demanda uma compreensão da sua historicidade, permitindo a abertura ao novo, ao questionamento e à presença que o próprio ser histórico impõe. Este, que requer um revisitar e atualizar de compreensões prévias que dimensionam o horizonte da dança para que o ser e o fazer humano se manifeste, porque “(...) ser histórico quer dizer não se esgotar nunca no saber-se.” (GADAMER, 2007, p. 399).

Consequentemente, é solícito um novo espectador para a proposta de dança contemporânea que principia, articulando o presente e o passado como possibilidade de compreensão, como forma de resgate, de atualização e de questionamento.

A participação cênica na dança contemporânea solicita abertura à presença do outro e do próprio ser histórico que se apresenta, aproximando a própria compreensibilidade do acontecimento da arte, o que conduz a um criar-se que considera a compreensão como o modo de ser, à medida em que é poder-ser e possibilidade. Ademais, o distanciamento de uma forma exclusiva apresenta-se para determinar o espaço de produção do conhecimento que, por conseguinte, se mostra inserido na formação histórica da dança.

¹⁷ A expressão ‘o corpo que se apresenta’ intenciona a reflexão do corpo, que foi ocultado, encoberto para a arte, em que as origens deste corpo e as manifestações culturais mantidas em evidência, por ora, transformaram a história dançante e a perspectiva cultural. Certamente, trata-se de outra via de pesquisa e aprofundamento que, por si só, retém tamanha importância.

2.1.1 A dança sensível de Moshe, Klauss e Pina

A dança contemporânea trouxe marcas da pós-modernidade e a influência da metamorfose do movimento sensível, em que o movimento, por sua vez, “(...) permite tecer alguns laços singulares entre esse descentramento da representação, esta profundidade da imediatez e aquilo que força a fazer o movimento”. (BARDET, 2014, p. 301). Uma vez que o corpo dançante se constitui no território da mobilidade e se abre para transformações que dialogam, suscita interpretações que participam da transitoriedade no movimento pós-moderno e o nascer da dança contemporânea mundial.

A abordagem, aqui, relacionada ao início do século XX, por meio da história da pós-modernidade, propõe-nos uma multiplicidade de propostas articuladas com o contexto da dança e a formação de uma sensibilidade voltada à presença do outro. Em virtude de os bailarinos no final do século XIX e meados do século XX constituírem uma forma singular de expressar seus corpos diante da realidade que solicitava ouvir, libertar e permitir que o sentido da realidade vivencial se manifestasse. Por intermédio dos quais, “(...) emergem e desenvolvem-se ideias estéticas e de corpo diferentes, num incessante trabalho transformador de preceitos”. (LOUPPE, 2012, p. 12).

Um tempo transitório na realidade cultural que conduziu o corpo, bem como a filosofia, a ciência e as artes, de forma geral, a constituírem-se, legitimando as possibilidades de expressão e manifestação inexistentes. O calar, que se situou na fala, contrariamente ao movimento do corpo, solicitou voz e pronúncia, registrou o novo tempo humano, exigindo um corpo para além da presencialidade – o corpo que ganha uma atribuição de sentido. Trata-se de um corpo transformado pela possibilidade de compreender e manifestar a linguagem existencial.

Circundante ao diálogo do corpo que ganha um sentido, torna-se possível aproximarmos, de forma breve, alguns nomes de pesquisadores, bailarinos e compositores que participaram desse movimento em dança contemporânea. Sobretudo, da dança que reedita e atualiza as compreensões de mundo e das realidades existentes. Dentre eles, estão Moshe Feldenkrais (1904 – 1984), Klauss Viana (1928 – 1992) e Pina Bausch (1940 – 2009), todos transpostos à condição de arte que anseia pela fala e liberta o movimento corporal para ampliar o próprio horizonte vivido.

Iniciamos com Moshe, que foi engenheiro e físico, fundador do método Feldenkrais, e quem ampliou as pesquisas sobre a manifestação humana, elevando a autoconsciência através do movimento. Para Feldenkrais, em *Consciência pelo Movimento* (1977), a autoconsciência é

o único caractere que poderá ser modificado através da consciência corporal, da reorganização, da predisposição, perpassando sempre pela constante busca de desenvolvimento. Podemos dizer que, para Moshe, o corpo é um lugar de cuidado e sentir, uma vez que a escuta revela as possibilidades existentes em cada evolução corporal e humana. Assim, pois, articula-se às ideias propostas de Merleau-Ponty, (2006, p. 268), em que “(...) o corpo é àquilo que sempre transforma e nesse momento o objeto se finda, torna-se corpo percebido, a consciência”.

De acordo com Moshe Feldenkrais, a consciência está relacionada ao grau de valores e personalidade atribuídos a cada indivíduo, que oscilam em certo período de tempo, mas que, raramente, pode haver um ponto de harmonia em todas, haja vista “(...) as capacidades do Homem fundidas em um todo único”. De acordo com Feldenkrais (1997, p. 76-77):

Nas escolas esotéricas de pensamento, conta-se uma parábola Tibetana. De acordo com a estória, o homem sem consciência é como uma carruagem, cujos passageiros são os desejos, os músculos são os cavalos, enquanto a própria carruagem é o esqueleto. A consciência é o cocheiro adormecido. Enquanto o cocheiro permanece adormecido, a carruagem arrastar-se-á sem objetivo, daqui para lá. Cada passageiro tem destino diferente e os cavalos puxam para caminhos diferentes. Mas quando o cocheiro está bem acordado e segura as rédeas, os cavalos puxarão a carruagem e levarão cada passageiro a seu próprio destino. Naqueles momentos em que a consciência se organiza bem com os sentimentos, sentidos, movimento e pensamento, a carruagem ganhará velocidade no caminho certo. Então, o Homem pode fazer descobertas, inventar, criar, inovar e ‘saber’. Ele compreende que seu pequeno mundo e o grande mundo ao redor são apenas um, e que nesta unidade, ele não está mais sozinho.

Na linguagem de Moshe Feldenkrais, o corpo que autoconhece se movimenta harmoniosamente; este corpo, ainda e também, desenvolve plenamente suas capacidades humanas, pois, nas considerações elencadas por Feldenkrais (1997, p. 82), para “compreender o movimento é preciso sentir e não forçar”. José Ângelo Gaiarsa acentua esse discorrer na apresentação da edição brasileira, considerando que “(...) não é o fazer, mas o SENTIR e, mais do que isso, exclusivamente o sentir” (FELDENKRAIS, 1997, p. 09).

Essa reflexão aproxima-se do questionamento proposto neste estudo com referência à dança enquanto formação do sensível humano, visto que o sentir que percorre os corpos dos partícipes expande as possibilidades criadoras da compreensão, ampliando o horizonte de mundo e transformando a própria existencialidade. Além disso, a sensibilidade que solicita o questionar mostra-se como posicionamento humano no discernir perante as situações, posto que a dança se torna o lugar de passagem para a partilha no acontecimento da arte, conduzindo à formação dos partícipes. Concomitantemente, atribui à presença do outro a possibilidade do revelar ético ante o agir nas relações, transbordando na própria existencialidade.

Pode-se verificar que, para Vianna, a arte e a dança devem promover uma permanente investigação, assim como se estabelece a vida. Klauss Vianna desenvolveu método próprio para a estimulação da expressão corporal na dança e no teatro. Casou-se com Angel Vianna e juntos fundaram o Balé Klauss Vianna, em 1962, tendo um grande histórico no cenário brasileiro¹⁸ na busca pelo desenvolvimento da consciência e da percepção corporal. Seus estudos sobre o corpo transcorrem acerca da consciência somática, em que o sentir e o perceber se fazem presença irrefutável. Assim, a dança “não se faz apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro. Não posso ignorar minhas emoções em uma sala de aula, reprimir essas coisas todas que trago dentro de mim”. (VIANNA, 2018, p. 32). No momento da escuta do corpo, obrigatoriamente, ocorre a escuta de si e, no entendimento do percurso do movimento gestual, o corpo revela-se como amplitude sensível e de compreensões, autocriando-se para o novo.

Nas palavras de Jussara Miller, na obra intitulada *A escuta do corpo*, “(...) a dança hoje busca o enfoque somático para a criação e expressão do sentimento” (2007, p. 27). Diferentemente da normatividade e do virtuosismo, por ora impostos ou desejáveis, o fazer dançante reside no inventar-se, no descobrir-se. “Ela é um tal *fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original” (PAREYSON, 1997, p. 26). A dança, para Klauss Vianna, tornou-se um fazer investigativo e, antes de tudo, um perceber-se enquanto sentido, um verdadeiro fazer enquanto se faz.

Pina Bausch, discípula de Kurt Jooss (Judson Dance Theater), trouxe a dança teatro (*Tanztheater*) para a Alemanha e o mundo de uma forma distinta. Tornou-se diretora do Teatro Municipal de Wuppertal em 1973, criando a companhia de dança *TanzTheater Wuppertal*. Ela provoca indagações e reflexões em relação a sua obra marcante, espirituosa, dialogada e instigadora, convidando indiretamente e intrinsecamente seu público a adentrar no imaginário de sua proposta coreográfica. Nas palavras de Gil (2002, p. 171):

Como tudo se passa entre (o gesto e a fala, os gestos e a música, o movimento e a fixidez) não podemos separar o que cabe a dança e o que cabe ao teatro, no Tanztheater de Pina Bausch. Como tudo se passa entre devires e subjetivações, é o teatro que penetra a dança e a dança no teatro, de tal modo que as sequências mais nitidamente

¹⁸ Dentre aqueles que ainda incluímos nesta procura, podemos citar a Escola de Dança, junto a Universidade Federal da Bahia, Escola Municipal de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Estúdio Tatiana Leskova, PUC-RJ, e Balé da Cidade de São Paulo.

teatrais são ainda dançadas, e a dança sai muitas vezes de “pequenas cenas” que se aceleram e metamorfoseiam em movimento dançado¹⁹.

A dança de Pina Bausch, ponderada por José Gil como uma linha serpentina, constitui-se como um movimento de orla que se estabelece através da dança moderna e contemporânea, pois traz o sentido, o sentir do corpo como linguagem de movimento. Para Pina Bausch, o sentido do ser, das sensações e as percepções de mundo dançadas pelos corpos dispõem-se à composição. O que se pode mensurar é que os corpos dos bailarinos permanecem constantemente na abertura para o vir-a-ser, em que a disponibilidade à cena e ao inusitado que se apresenta, por si só, condiciona uma amplitude para além. São, assim, utilizados objetos cênicos e a vivencialidade de situações que se constituem no ato do acontecer. Por conseguinte, o contexto solicita uma maleabilidade de compreensões por parte dos bailarinos, que se justapõem ao que se pode viabilizar enquanto proposta estabelecida. Um questionar que pede passagem para um novo questionar, estabelecendo a cena como via contínua de reflexão, ocorrendo na pausalidade de afirmações que o próprio acontecimento solicita.

O diálogo entre Moshe, Klauss e Pina percorre o sentir e o perceber corpóreo para acessar o sensível, enquanto possibilidade e abertura para o novo. Moshe o faz por intermédio do autoconhecimento, da autoconsciência; Klauss, pelo desenvolvimento da consciência e percepção corporal; e Pina, pelo sentido do ser que percorre o sentido do corpo. Dentre essas três percepções, em relação à arte da dança, especificamente ao que concerne ao corpo dançante (ao corpo que se faz dançante), é visível o pertencimento à sensibilidade que cada um expõe em suas obras e pesquisas – concebe-se, no âmbito do corpo que dança, um corpo que se mostra e que agora se institui com o contato da “(...) pele como *me-io* sensível, (...) através da experiência desta sensação-composição na dança” (BARDET, 2014, p. 304).

O bailarino, que desposa este corpo em uma dimensão de consciência ampliada, permite-se ser sentido além de um objeto físico no espaço, uma vez que o corpo se expande e “(...) os seus movimentos microscópicos ressoam a uma outra escala de consciência. (...) O seu gesto vai na direção de outros corpos” (GIL, 2002, p. 23). Como um contágio ou um partilhamento, surgindo um novo espaço de corpo. Um espaço da sensibilidade que transcende à partilha.

A dança insere-se contemporaneamente como propulsora da amplitude para o movimento do ser. Moshe, Klaus e Pina a transpõem, não só como fazer dançante, mas como

¹⁹ A arte de Pina Bausch “(...) pode convocar elementos provenientes do *ballet* clássico, da dança moderna, do music-hall, do circo, da dança “étnica”, do teatro de rua, da festa de salão ou da festa de feira. É uma espécie de patchwork. (...) Sempre na fronteira de todas as artes do espetáculo.” (GIL, 2002, p. 162)

sensibilidade; esta que, por sua vez, transita o indivíduo experimentador e perpassa, diante da presença do outro, cumprindo o papel de formação das individualidades. Afinal, o conhecimento do saber em dança possui uma importância ‘maior’ de que somente em técnica corporal ou desenvolvimento postural, pois, muito além, percorre a amplitude de percepções e significados formadores da existência, possibilitando a abertura para o inusitado, para o novo.

2.2 O CORPO QUE DANÇA

A dança que transborda em sensibilidade, por meio do andar entre escutas, mostra-se enquanto condição de um corpo a mover-se e sobre o pertencimento de um corpo sentido que, nesta proposta, transforma e apreende as experiências e vivências do contexto no qual está inserido, pois “(...) o corpo é ao mesmo tempo receptáculo e ator face a normas prontamente enterradas, interiorizadas, privatizadas”, corpo que lentamente constitui a possibilidade de manifestação e de expressão (CORBIN, 2012, p. 11). Por meio da linguagem dançada, há a possibilidade de tornar-se tempo de duração diante do acontecimento da obra; é corpo que se manifesta como metamorfose e apreende o contexto que vivencia por meio da intersubjetividade²⁰ e das compreensões que inter cruzam os sentidos.

A aproximação do outro promove o questionar sobre o acontecimento – “O outro aponta o estranho, aquilo que ultrapassa a intimidade do eu” (HERMANN, 2014, p. 42) que, para Gadamer, na concepção da hermenêutica, o outro se mostra através do diálogo que se estabelece no encontro, ampliando e atuando por meio “(...) das categorias de estranheza e familiaridade, constitutivas da compreensão” (HERMANN, 2014, p. 49).

O estranho nos tira do habitual, criando condições para questionar a própria existência, pela familiaridade, pela tradição, a qual possui um papel significativo na constituição da compreensão, se diferenciando da estranheza que “(...) atua como distanciamento temporal gerando a tensão produtiva com a qual se estabelece a própria situação hermenêutica” (HERMANN, p. 49). Possibilita-se ampliar o horizonte do indivíduo que se expõe ao outro, ao questionamento, tornando, assim, o diálogo em sentido do encontro, pela força transformadora que produz.

E circundante à reflexão, o outro na dança se estabelece pelo corpo que se aproxima. Nas palavras de Soares (2011, p. 24):

²⁰ Intersubjetividade como relação entre os que participam, como “(...) um horizonte que inclui o outro” (CARBONARA, 2013, p. 72). E, nesta reflexão, o corpo dançado torna-se refém da presença de outro para a condição de abertura ao estranho.

(...) o corpo, mesmo remexido e revirado pelo avesso, minunciosamente perscrutado em seu exterior e interior, recortado e transformado em partes que vão viver em outros corpos, ou em receptáculo de muitos e múltiplos objetos / materiais que nele se incorporam, ou ainda sofrendo todo o tipo de mutilação / intervenção desejada ou imposta, parece guardar a possibilidade de ser um território de preservação do humano factível que esconde uma réstia de mistério sobre sua existência.

Um corpo-matéria envolto por um olhar de transformação e apropriação de sentidos vivenciados e que se manifesta enquanto possibilidade reveladora da sensibilidade, bem como aquilo que o indivíduo apreende e transforma enquanto manifestação do próprio ser, da própria presença que, mesmo não percebida, infere diretamente nas relações com o mundo. A constituição histórica do indivíduo se interpõe à compreensão de mundo através daquilo que o mantém enquanto tradição, ao que lhe parece familiar. Um corpo que não somente encarnado se põe a dançar, mas um corpo que é constituinte de uma história e de uma compreensão existencial.

Portanto, não precisamos perguntar-nos por que o sujeito pensante ou a consciência se apercebe como homem ou como sujeito encarnado ou como sujeito histórico, e não devemos tratar esta apercepção como uma operação segunda que ele efetuará a partir da sua existência absoluta: o fluxo absoluto se perfila sob o seu próprio olhar como “uma consciência” ou como homem ou como sujeito encarnado porque ele é um campo de presença – presença a si, presença a outrem e ao mundo – e porque esta presença o lança no mundo natural e cultural a partir do qual se compreende (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 605).

São as lembranças e registros desse corpo que revelam na experiência, que faz presença à pele do corpo em movimento, uma transitoriedade de vivências únicas, singularmente postas. Porém, o que permanece como manifestação oculta move a carne e o viver, ecoando os rastos significantes para a compreensão e o entendimento perceptivo, posto que o sensorio mora ao lado daquilo que é lembrado, recordado e memorizado, seja “nos gestos miméticos que nos inscrevem numa tradição, seja nas marcas pessoais e intransponíveis que carregamos em nossos corpos” (SOARES, 2011, p. 59).

Nessa relação de significação, o corpo constitui-se como portador das memórias que se lançam ao gesto, ao movimento dançado, como também são seguidas de interfaces de consciência invisíveis no momento, porém visíveis à medida que a compreensão e o entendimento transparecem, nos reconhecimentos e nas negligências. Segundo Greiner (2016, p. 11), enquanto nos constituímos,

(...) somos o tempo todo desfeitos uns pelos outros. Se isto não acontece, é porque estamos perdendo alguma coisa. O corpo implica em mortalidade, vulnerabilidade, agenciamento. A pele e a carne nos expõem ao olhar dos outros e também à violência.

É corporalmente que vivemos este risco de sermos acometidos por todos e, ao mesmo, de agenciarmos essa mesma violência que nos aterroriza. Vivendo sempre em relacionalidade estamos abertos ao outro, independente da nossa vontade e o único modo de fortalecer essa vulnerabilidade é evitando a imunização ao coletivo.

Um corpo que vai além daquilo que se encontra enquanto próprio reconhecimento, bem como, no momento do percebido, o corpo sensível alude à manifestação da dança que, diante daquilo que é possível sentir e que transparece diante da sensibilidade, *afeta o outro*²¹. Sobretudo, na experiência da arte, aqui refletida sobre o corpo que dança e dialoga com a obra, expõe-se diante das experiências e gestuais carregados do eu vivido, formando e constituindo aquele que vivencia a experiência da arte por intermédio da sensibilidade que transparece.

A dança manifesta-se diante do pertencimento à arte e na pertença da sensibilidade que constitui e forma o indivíduo. Para Vigarello (2016, p. 292), “A dança se inscreve no mundo e numa sensibilidade”, conduzindo a arte como formação, como uma autêntica experiência estética, porque ocorre com e na experiência. Por intermédio da dança, a sensibilidade é posta diante de um fazer constituído, de um fazer que forma aquele que faz ou aquele que está em pertencimento, haja vista o espectador não ver unicamente com seus olhos, pois “recebe o movimento dançado com o seu corpo inteiro” (GIL, 2002, p. 91). A sensibilidade mostra-se como um elemento de inquietação e contentamento com o outro.

No momento da apreciação, do deleite, a dança efetua-se como um acontecimento que ocorre *entre* esta experiência que o transforma e que podemos nominá-lo também como *um lugar de passagem, o lugar do meio, o lugar do acontecimento*. Consoante expõe Tiburi (2012, p. 83): “Entre é um conceito para a dança. Assim como talvez. Assim como potência ou como impotência. Lugar de passagem, terra ignota, deserto por onde poderíamos nos mover”. A dança apresenta-se no encontro do ‘entre’ os corpos e o sentido dos corpos, principalmente na possibilidade de encontro *entre* a sensação percebida e a experiência vivida.

O sentido manifesto no acontecer da obra se constitui como presença que percorre o sujeito que experiencia o acontecer. A esse respeito, Merleau-Ponty (2006, p. 23) assevera: “(...) sentirei na exata medida em que coincido com o sentido”, à medida em que se constitui um valor expressivo, uma propriedade do objeto e o que, na dança, é intensificado pelo sentido do gesto. Por meio do gestual dançado e do significado que ele carrega, é possível dimensionar a amplitude expressiva da obra.

²¹ Expressão abarcada por Maurice Merleau-Ponty, na obra *Fenomenologia da Percepção*.

Na experiência do acontecimento, a obra dialoga com os partícipes transpondo o gesto da dança para a possibilidade de pertencimento a ela. O gesto torna-se parte de ambos, participa do encontro e da compreensão que os acompanha. Para Greiner, (2010, p. 100-101):

‘Pegar²²’ o gesto de uma outra pessoa é inevitavelmente pegar uma parte essencial do que o acompanha. É ter acesso, por um momento, em um dado contexto, à atitude ou à relação com o mundo que fabrica lentamente a postura de um indivíduo; significa trabalhar em se alterar, em se articular, se reconfigurar, se sonhar ou se fruir de outra maneira.

O gesto é percebido à medida em que amplio a condição de abertura para o reconhecimento e a possibilidade da entrega em relação ao outro, o que, na experiência da dança, permite apreender que o corpo é inserido ao “fruir” de novas sensações e configurações de movimento, transformando-o e construindo uma linguagem gestual própria. É um corpo que modifica a condição de mover-se e de compreender suas experiências e que, para Greiner (2010, p. 128), denota que “(...) constrói metáforas²³ que a própria razão desconhece”.

Na experiência da dança, o corpo torna-se conhecimento construído e apreensão de significados. O movimento para um bailarino possui um discurso próprio, modulado pela identidade e subjetividade do artista que dança, tornando-se significado ao outro. “O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais *humanos* dos homens o espetáculo de que participam sem perceber” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 139). Afinal, no acontecer da obra, o expectar transborda em energia viva, imanência e em liberdade questionadora que percorre o tempo de duração.

Essa concepção de experiência que, para Isadora Duncan, bailarina em 1899, expressa a originalidade, os sentimentos, as emoções da humanidade. Nas palavras de Vigarello (2016, p. 290), diante das críticas à Duncan, pontua: “Ela deixa em você um traço indelével”, pela singularidade da dançarina e pelo seu projeto de expressividade. Ou seja, a sensação prevalece sobre o gesto. Sobretudo, para Vigarello (2016, p. 292), ao discorrer sobre Isadora Duncan, relata um corpo vivido, pulsante com uma dança de forma vibracional que “(...) se inscreve num mundo e numa sensibilidade” e apresenta-se em uma relação sensível que transborda ao apreciador, conduzindo à uma transitoriedade de vivências singularmente postas.

²² A palavra “pegar” está relacionada ao apreender, ao absorver do movimento gestual perpassado por outrem.

²³ O conceito de ler um corpo foi proposto por Mark Johnson e George Lakoff, a partir de 1980. Nas palavras de Greiner (2010, p. 129), implica que: “(...) ao construir metáforas o homem age (aciona o sistema sensorio-motor) e ao agir, abre a possibilidade de fazer ou desfazer o que foi conceituado antes, instaurando novas possibilidades de pensar e mover: corpo, ideias e mundo”.

Para a arte da dança, o corpo torna-se o condutor desta relação, pois é através dela que ele é percebido, ou melhor, é sentido – “Porque a dança cria um plano de imanência, o sentido desposa imediatamente o movimento. A dança não exprime, portanto, o sentido, ela é o sentido (porque é o movimento do sentido)” (GIL, 2002, p. 75) e transita pelo sensível, assim como atravessa o corpo no pertencimento daquele a que se propõe participar, alcançado pelo encontro com a compreensibilidade, porque “(...) como na dança o corpo se estende para além dos seus limites físicos” (GREINER, 2010, p. 134). Assim, na atribuição de sentido, por vezes não possui significados palpáveis e, então, o não dizível se manifesta.

O sentido para o corpo, nas palavras de Merleau-Ponty (2014, p. 236), revela-se enquanto:

O que sente = não posso pôr um único sensível sem colocá-lo como arrancado à minha carne, colhido da minha carne, e a minha própria carne é um dos sensíveis no qual se faz uma inscrição de todos os outros, sensível pivô do qual participam todos os demais, sensível-chave, sensível dimensional. Meu corpo é, no mais alto grau, aquilo que qualquer coisa é: um *isto dimensional*. É a coisa universal.

Sobretudo, no corpo que movimenta, o gesto na obra de arte dançante, o *isto dimensional*, torna-se indizível, mas o sujeito sensível permanece e transparece, posto que o gesto por si só transborda sensibilidade, conduzindo o sensível que aproxima a si e a outrem. Consoante apresenta Merleau-Ponty, (2006, p. 251-252):

O sentido dos gestos não é dado mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador. Toda a dificuldade é conceber bem esse ato e não o confundir com uma operação de conhecimento. Obtém-se a comunicação e a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. (...) O gesto está diante de mim como uma questão, ele me indica certos pontos sensíveis do mundo, convida-me a encontrá-lo ali. A comunicação realiza-se quando minha conduta encontra neste caminho o seu próprio caminho. Há confirmação do outro por mim e de mim pelo outro.

Há um encontro comum, entre aquilo que é possível expressar e o que se aproxima do entendimento do outro. No entanto, o sentido dos gestos dançados, segundo Gil (2002, p. 85-89),

(...) se compõem de movimentos de transição, o seu sentido tem uma generalidade”, impossível de exprimir, pois residem na emoção, no pensamento e nas sensações que emergem e (...) se constroem enquanto gestos. O sentido do gesto dançado, para o bailarino, (...) é inconsciente, invisível, e, todavia, captado pelos outros corpos cujas posições e espaços contextuais são induzidos.

Portanto, no momento em que o interlocutor se apropria da significação percebida da obra, torna-se parte do encontro dançado e a obra passa a ser articulada pelo outro, não como compreensão, mas como permanente pulsar que se constitui na intersubjetividade daquele que participa, atuando na possibilidade formativa do indivíduo. Ainda, permanece reverberando indagações e apercebimentos que não se findam no momento da apreciação, se mantendo aberta e entregue aos partícipes. Segundo Pareyson (1997, p. 213), “(...) na dança, efetivamente, a obra nasce com o espetáculo e nele se exaure, somente ali está acabada, completamente presente nos sinais físicos que se sucedem no tempo sobre a tela ou sobre o palco”.

Temporal na sua existência, que nasce e morre, e intemporal, no valor universal e perene, temporal e, justamente intemporal, no seu nascimento e na sua vida, a obra é, ao mesmo tempo, filha e vencedora de seu tempo, dominadora e vítima do tempo que a sucede, mostrando assim, nestas estridentes contradições que são inerentes a sua realidade, o caráter misterioso e insondável da arte (PAREYSON, 1997, p. 134).

É, pois, a dança do corpo na temporalidade e no acontecer da experiência.

2.3 DANÇA, PERCEPÇÃO E SENSIBILIDADE

Sensibilidade, neste contexto, é ponderada por meio da arte da dança na perspectiva de demonstrar as possibilidades de diálogo com a formação do indivíduo. O conceito de sensibilidade situa-se vinculado à abordagem estética e, através de Gadamer, percorre a experiência da arte na profundidade da hermenêutica da compreensão. O conceito de estética é abordado no Capítulo 3, no subcapítulo 3.2, intitulado “Experiência Estética”. Porém, convém ressaltar que o termo sensibilidade, através da experiência da arte, se distancia da totalidade da doutrina do sensualismo²⁴.

Conduzindo o indivíduo para além dos limites da consciência, reelabora a subjetividade a partir de uma perspectiva de abertura. Sensibilidade, para Gadamer, diante da experiência da arte, mostra-se à medida em que o indivíduo “(...) permite-se – abertura – o inesperado, o estranho” (CARBONARA, 2013, p. 49) e se manifesta na condição de amplitude dos sentidos para a formação que se estabelece enquanto presença de racionalidade sensível no mundo vivido.

²⁴ “Sensualismo: Atitude que consiste em atribuir uma importância excessiva aos prazeres dos sentidos. (...) Doutrina que conduz conhecimento à sensação e realidade ao objeto da sensação” (ABBAGNANO, 2007, p. 873).

Articuladamente, o sensível amplia o espaço para a interpretação por intermédio da ludicidade²⁵ do jogo, presente na representação entre a obra de arte e o espectador e que é abordada por Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e Método*. Sensibilidade que, para Gadamer, “(...) toma o caráter de experiência da arte” e possibilita transformar o sujeito que vivencia o acontecimento da obra (CARBONARA, 2013, p. 32); porque o mundo que funda a obra de arte o transpõe para o discernir nas situações modificadas, sobretudo na forma de compreender-se diante da própria vivência, em que a intencionalidade é a de justificar a experiência da arte como o acontecimento da verdade. Na concepção de Gadamer (2010, p. 07), “(...) a experiência da arte é experiência num sentido autêntico e sempre tem de dominar novamente a tarefa apresentada pela experiência: integrá-la no todo da própria orientação pelo mundo e da própria autocompreensão”. Nomeadamente, caracteriza-se como a genuína experiência da obra enquanto transformação.

O que se pode dizer é que a arte, ao percorrer a temporalidade, aqui refletida enquanto tempo de duração, se efetiva na qualidade do tempo, constituindo a compreensão diante da abertura à sensibilidade. No encontro com a obra, apresenta-se a possibilidade do reconhecimento ao que se assemelha e constitui a transformação do apreciador e do realizador. A arte é manifesta como sentido, em sua sensibilidade, em uma relação de verdade²⁶, integrada ao sentido de compreensão daquele que participa, pois solicita o questionamento frente ao próprio acontecer. Nas palavras de Flickinger (2010, p. 61):

A obra de arte é um convite insistente a que nos deixemos sugar para dentro do espaço de um mundo novo, alheio. É o choque entre o nosso mundo e a promessa desse novo mundo possível, o que nos leva a experiência de uma profunda irritação. Irritação que nos impele a um posicionamento também novo, a um modo de abrir-nos, procurando lugar dentro do novo espaço. Isso se dá por meio da descoberta e do desmascaramento de nossos próprios hábitos, interesses e paixões pessoais, orientadores da postura anterior.

Um caminhar partilhado que se constitui nas singularidades que se apresentam, como abertura ao que é alheio, ao estranho que se aproxima. Não somente se trata enquanto reconhecimento ao outro diante da obra de arte, mas no questionamento da realidade vivencial – “Como aquele que diz algo a alguém, aquele que nos diz algo é alheio no sentido de que se

²⁵ Gadamer discorre sobre Schiller e a sua teoria fichteana dos instintos. Para Schiller, o impulso lúdico traz a harmonia entre o impulso sensível e formal, com um caráter moral e físico que liberta o ser humano. Remete, de imediato, ao conceito de jogo, este que tem como noção o próprio impulso lúdico agindo como mediador da racionalidade da natureza ética.

²⁶ Verdade como: “O desvelamento que advém ao ente e no qual ele emerge, porém, parece em si mesmo como um aí absoluto, como a luz na descrição aristotélica do *noûs poiêtikós* e como a “clareira” que se abre no ser e enquanto ser”. (GADAMER, 2010, p. 27).

estende para além de nós” (GADAMER, 2010, p. 06), em virtude de que a estranheza se aproxima em semelhança no reconhecer que acolhe enquanto sensibilidade que transparece: como também transparece à medida do que se é possível compreender, mas que guarda e retém a sua essencialidade.

O sentido, aqui refletido, caracteriza-se pelo sensível, quiçá qualificado, ou seja, o sensível que ‘reflete a propriedade’ e que, para Merleau-Ponty, na obra póstuma *O visível e o invisível* (1964), diz respeito ao sensível atuante como um medidor universal e que acaba por tornar-se sensação sentida na abertura para uma dimensionalidade ampliada, relacionando (...) o corpo em direção a uma profundidade” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 230-236). Assim, surge uma nova percepção do ser, transpondo a possibilidade de ver além do que os olhos podem ver, ocorrendo, assim, a abertura ao novo, a uma nova dimensão perceptiva.

O sentido de profundidade, de acordo com Gil (2020, p. 38), decorre de “(...) poder tornar a visão interior, o ouvido dos sonhos – todos os sentidos supostos e do suposto – recebedores e tangíveis como sentidos virados para o externo”. O autor propõe tornar a visão interior para que se possa manifestar ou expressar aquilo que foi aspirado, sentido e, posteriormente, percebido.

Para Gadamer (2010, p. 170), o “(...) perceber [*wahrnehmen*] significa, como essa bela palavra mesma diz, ‘tomar’ [*nehmen*] algo ‘por verdadeiro’ [*wahr*]. Mas isso equivale a dizer: aquilo que se oferece aos sentidos é visto e tomado *como algo*”. E, na experiência da obra de arte, o comportamento estético é mais do que reside em si mesmo. Ademais, pode-se dizer que a dimensão participativa do olhar perante o que é percebido será alterada à medida que a permitimos ampliar. Nas palavras de Merleau-Ponty (2006, p. 212): “O olhar obtém mais ou menos das coisas segundo a maneira pela qual ele as interroga, pela qual ele desliza ou se apoia nelas”. Sobretudo, no olhar que é percebido à medida que o intensificamos diante da realidade, refletindo-a e interpondo-a a compreensões e percepções. Se estabelece, aí, o entendimento e as interpretações a respeito do corpo e, conseqüentemente, do outro e de si interpostos, aqui, através da dança.

No momento da apreciação, nem o bailarino ou o espectador se permitem residir em um invólucro corporal, ou seja, na racionalidade consciente do movimento. É extravasamento puro de sensações e percepções; na verdade, é uma abundância de apercebimentos, quiçá vir a ser uma pertencença²⁷. “Cada pertencença é mutável e somente provável; isto, se quisermos,

²⁷ Para Merleau-Ponty, diante da mutabilidade da percepção, mesmo que percebida novamente ou falsamente, é verificada a sua pertença ou a sua presença pertencida, como possibilidade de manifestá-la novamente acrescida a

não passa de uma opinião; mas o que não o é, o que cada percepção, mesmo falsa, verifica é a pertencença de cada experiência ao mesmo mundo, seu poder igual de manifestá-lo, a título de possibilidades do mesmo mundo” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 51), o que possibilita entendermos as percepções dançadas diante do movimento constante das sensações.

Nas palavras de Bardet (2014, p. 150), diante do movimento dançado: “(...) toda a sensação já é uma tradução no jogo de si para consigo, um si que talvez não seja nada além da multiplicidade desse jogo” que, ao compor, se torna “(...) um foliar de sensações e de expressões”. O sentido das sensações artísticas propõe possibilidades de ver além do que os olhos podem ver, ocorrendo, assim, a abertura ao novo, a uma nova dimensão.

O perceber das sensações, conduzido pela escuta, diante da arte da dança, compõe resultados variados que se ampliam à medida de um novo perceber, sentir ou tocar, uma vez que se manifesta carregada de sentido e que se desvela a cada novo olhar.

Para um bailarino, a percepção da consciência corporal ocorre através das múltiplas sensações e expressões que se mantêm impregnadas, ou melhor, que invadem as pequenas zonas de percepção, uma consciência que se desloca na obscuridade do sensível que percorre o movimento. “A consciência do bailarino dissemina-se no corpo, dispersa-se, multiplica-se em inúmeros pontos de contemplação internos e externos; e, ao mesmo tempo, desvanece-se parcialmente enquanto consciência clara de um objeto, deixando-se arrastar pela corrente do movimento” (GIL, 2013, p. 121).

Há consciência de um corpo que não acaba no corpo, pois são pequenas percepções que movem a consciência de mundo do bailarino. Uma consciência que é sempre limitação, “(...) a consciência só é consciência de si pelos movimentos da vida, pelas afecções do corpo”, pela participação do que é circundante a percepção (HERMANN, 2018, p. 07). Ela transita para além de uma consciência corporal, uma percepção que não se finda, que ultrapassa o percebido e o entendido como sentido.

Para Merleau-Ponty, o mundo perceptível é muito mais do que o mundo percebido, uma vez que “(...) se mostra sob a tensão do visível e do invisível, tornando inesgotável o aparecer do que aparece” (CAMINHA, 2019, p. 95). A dança, por meio da sensibilidade, oferece a possibilidade de vivenciar o que transborda para além dos sentidos, em uma experiência que se faz no próprio acontecimento, porque “(...) o movimento que o transporta (o sentido) o faz relativamente o movimento que ele (o sentido) transporta” (TIBURI, 2012, p. 155).

essa nova experiência de percepção, por isso “pertencença” (MAURICE MERLEAU-PONTY, *O Visível e o Invisível*, 2014, p. 51).

Torna-se o corpo vida que pulsa no mundo sensível, de percepções dinâmicas, abertas e plurais, em um movimento que se expande nos reflexos que residem entre a sensação e a percepção de um corpo para o que é real, tornando-se parte da sensibilidade que abarca as relações existenciais.

No momento da cena, o bailarino e o apreciador comungam da arte que aí se apresenta, formando e transformando sua vivencialidade na experiência do acontecer da obra: “O artista abre mão do domínio de sua obra, desarma-se do discurso. O observador, a partir de seu repertório, interage com a obra e constrói com o artista a trama lúdica e poética” (GREINER, 2016, p. 144).

3 DANÇA E EXPERIÊNCIA

A dança, transitória e inerente ao tempo, foi se transformando enquanto propriedade expressiva de um corpo que manifesta o sentir²⁸. As experiências percorridas pelo corpo-sensível constituíram o registro e o sentido da temporalidade, aqui manifesto enquanto

(...) medição abstrata do tempo em que não expressam simplesmente o número dos meses e coisas do gênero, mas justamente (...) o primado daquilo que chega no seu tempo, daquilo que possui o seu tempo e não está submetido a um cálculo abstrato ou ao preenchimento do tempo. (GADAMER, 2010, p. 183).

A comunicação da dança na sua gestualidade, que se mostra como presença, constitui-se vivência ao bailarino e, como tal, diante da manifestação da obra, remete e conduz o espectador à abertura da experiência. Enquanto dança, o gesto transita pelo corpo e se amplia ao outro, projetando-se como presença singular, percorrendo a historicidade, a cultura e a individualidade dos que aí comungam o acontecer da obra.

Além do movimento poético, revela-se o momento temporal que reside ali, sobretudo na constituição de significado do próprio mundo, daquilo que é abarcado enquanto compreensão. Ademais, diante da temporalidade, o sentido da obra se constitui como “(...) tempo cheio ou mesmo tempo próprio, (...) que nós todos conhecemos a partir de uma experiência de vida própria” e, nele, o indivíduo tem a possibilidade de constituir-se no tempo presente (GADAMER, 2010, p. 183-184). Em uma experiência que se compreende enquanto ‘vínculo humano’, torna o momento como preenchido de vida, o que possibilita ao tempo se tornar o fundamento que sustenta o acontecer.

Um acontecimento revela-se enquanto ocorrência, em um encontro inusitado e sem previsibilidade, que permanece como constituinte histórico daquele que participa do acontecer e que, no percurso da temporalidade, se torna envolto de sentido diante da experiência da dança que aqui se apresenta. O acontecimento possibilita que ela se mostre enquanto experiência constituída de sentido no tempo que a sustenta enquanto experiência que se mantém no percurso da temporalidade, atualizando-se constantemente.

Se em qualquer possibilidade de manifestação, pois, o indivíduo e suas singularidades são expostos e interpostos em consequência das ações e experiências vividas – diante de uma experiência de arte – não “(...) abandonamos nunca nossa vida. Nunca vemos a ideia nem a

²⁸ A relação fenomenológica do corpo-sentido permitiu que o ‘objeto corpo’ se constituísse na manifestação da sensibilidade, revelando-se a condição de corpo sensível.

liberdade face a face” (MERELEAU-PONTY, 2013, p. 143-149). O singular que se constituiu transparece na inevitável presença, fazendo com que o estranho se torne a via de aproximação no processo de autocriar-se. Há a possibilidade de posicionar a aproximação do outro como vínculo essencial para constituir a relação de compreensibilidade da própria história, em uma autêntica experiência de transformação.

Em um movimento de realização comum que ocorre no transcorrer do percurso, a experiência de estranheza solicita abertura ao inesperado por meio do deslocamento para o universo do outro. Na possibilidade de compreender-se, situa-se a perspectiva de aprender com as próprias falhas., em que a aplicabilidade do saber prudente, do saber prático aristotélico é aproximado por Gadamer. Afinal, trata-se de uma compreensão que participa da ação ao outro, uma compreensão ética em relação ao vínculo dos envolvidos. A perspectiva é de “(...) formação para o discernimento a partir de uma racionalidade sensível” (CARBONARA, 2013, p. 55-56), na condição de formar em um plano aberto, não determinante, enquanto proposta possível na manifestação da compreensão humana, produzindo sentido na constituição do indivíduo e na própria historicidade.

A seguir, no subcapítulo 3.1 discorre-se sobre a experiência da dança, atentando para a constituição da vivência, no tópico 3.1.1, e discorrendo pela via da experiência da arte nas considerações de Hans-Georg Gadamer, com vistas a evidenciar a estrutura do jogo, articulada ao tópico 3.1.2.

3.1 VIVÊNCIA E EXPERIÊNCIA

3.1.1 O conceito de vivência

Neste contexto, abordamos o conceito de vivência, a fim de elucidar a aproximação à experiência da arte percorrida pelo bailarino e pelo espectador diante da obra e a sua constituição. Vivência que, de início, é pensada conceitualmente para que a reflexão sobre a experiência na arte assuma a articulação oportuna em relação à formação.

Na língua alemã, os termos *Erlebnis* (aqui traduzido por vivência) e *Erleben* (viver ou vivenciar) que somente tornaram-se usuais após meados do século XIX. *Erlebnis* possui um caráter de

(...) ligação imediata com a vida no reconhecimento do exercício da existência e no fortalecimento da constituição do ser finito e histórico, sempre passível de reformulações, num movimento de plasticidade e sensibilidade para consigo e para

com o mundo. Ter vivência significa estar interposto, apreender o momento vivido, além de acolher a vivência não somente com as possibilidades palpáveis e percebidas, mas aquilo que se manifesta para além do nosso entendimento. (...) Vivência como conteúdo *sentido na pele*, experimentado e individual. (NEUBAUER, 2015, p. 15).

Possibilita-se, assim, a interpretação e reflexão do indivíduo que a vivenciou como um saber vivido, no sentido teórico e prático, de uma vida com um retorno sobre ela mesma, sobretudo porque, para Gadamer (2007, p. 105), vivenciar implica, de início,

(...) ainda estar vivo, quando algo acontece. (...) O vivenciado (*das Erlebte*) é sempre o que nós mesmos o vivenciamos (*das Selbsterlebte*). Mas a forma ‘o vivenciado’ é usada também no sentido de designar o conteúdo permanente daquilo que é vivenciado. Esse conteúdo é como um rendimento ou resultado que ganha duração, peso e importância a partir da transitoriedade do vivenciar. (GADAMER, 2007, p. 105).

Em relação ao rendimento ou resultado, ganha duração e importância a partir daquilo que se mantém enquanto registro de sentido, aquilo que se estende temporalmente e que, no decorrer da vivencialidade, temos a condição de reformular enquanto entendimento do que fora vivido. Dessa forma, “(...) é na relação do ser com o mundo que a vida se desvela, e as vivências, nesse ínterim, deixam-se apreender como abertura para o prosseguimento e entendimento da própria vida” (NEUBAUER, 2015, p. 34).

A palavra ‘vivência’, por sua vez, “reveste-se de um significado condensador e intensificador. Quando algo é denominado e avaliado como uma vivência, isso ocorre pelo fato de sua significação estar associada a uma totalidade de sentido” (GADAMER, 2007, p. 112), que pode ser percebido diante das vivências que se transformam em recordações ‘sentidas’, naquilo que permanece vivificado, afinal, recordações advém acompanhadas de sentido.

Ademais, o vivenciado “(...) é sempre a vivência que alguém faz de si mesmo e contém uma referência inconfundível e insubstituível com o todo dessa vida una, (...) não se esgota essencialmente no que se pode transmitir dele nem no que se pode fixar com o seu significado” (GADAMER, 2007, p. 113). Percorre, então, como referência interna, como sentido vivido, ou seja, àquilo que pulsa, a manifestação do indizível, constituindo os significados apreendidos na temporalidade que nos dão a condição do compreender.

O tempo é descrito por Gadamer (2007, p. 393-395, grifos nossos) como o

(...) *fundamento que sustenta o acontecer*, além, de se estabelecer enquanto (...) *possibilidade positiva e produtiva do compreender*, [que] não se manifesta como distanciamento, e sim, como o que (...) *está preenchido*, em outras palavras, o que se apresenta enquanto tempo cheio. Mas, diante da distância temporal o que se estabelece entre uma vivência e outra aproxima (...) *o constante movimento de expansão*.

Um tempo que possibilita ou dá a chance de avaliar os preconceitos verdadeiros dos falsos, restabelecendo as compreensões e distanciando os mal-entendidos, ao passo que o que se mantém enquanto tempo cheio, diante do que é vivenciado, se encontra sempre em reformulações e toda essa reflexão do percurso de vida impulsiona a dimensionalidade do saber. Ao se propor um exercício vivencial de esclarecimento da vida individual e coletiva, a concretude do mundo no qual se efetivam as vivências nos jogam “(...) para além de nós mesmos” (NEUBAUER, 2015, p. 25), o que amplia a possibilidade de expansão do sentido da própria vivência.

Por conseguinte, o conceito de vivência, pode ser aproximado a ideia de aventura, no sentido de que

(...) a aventura permite que se sinta a vida no todo, na extensão e sua força, modificando e enriquecendo aquele que a vivencia. Guardando e integrando a vida que reside aí, pois, (...) é algo que vai muito além de qualquer significado, do qual alguém pensa saber. Na medida em que a vivência fica integrada no todo da vida, este todo se torna também presente nela. (GADAMER, 2007, p. 116).

De fato, cada vivência possibilita-nos sairmos amadurecidos e enriquecidos, pois manifesta-se como uma prova, um teste, como o inesperado que se aproxima, “(...) rompendo o já conhecido, inquietando o ser e promovendo a reelaboração em seu próprio conhecimento” (NEUBAUER, 2015, p. 35), uma vez que a condição de uma vida desperta amplia a compreensão diante do aspecto histórico que se apresenta.

Assim como a obra de arte é um mundo para si, também “o vivenciado esteticamente como vivência distancia-se de todos os nexos com a realidade” (GADAMER, 2007, p. 116), posto que, ao vivenciar a arte, se faz presente uma inteireza de significados, em que o inesperado na experiência da arte se estabelece enquanto vida que rompe entre a realidade e a obra, representando imediatamente o sentido vivido, possibilitando reelaborar suas vivências. Por isso, o conceito de experiência estética fundamenta a perspectiva da arte quando a compreende enquanto consumação da vida. Torna-se, constituinte e indissociável ao indivíduo que entra em pertencimento à obra de arte, alargando-se, personificando a constituição do artista.

Diante dessa reflexão conceitual, observa-se a afinidade entre a estrutura da vivência e o modo de ser do estético, revelada no sentido de que “(...) a experiência estética não é apenas uma espécie de vivência ao lado de outras, mas representa a forma de ser da própria vivência” – haja vista a expressão “forma de ser” ter em si o conceito ontológico que Gadamer assume: a experiência estética é a constituição (de sentido) da vivência (GADAMER, 2007, p. 116). O ser

estético, na medida em que se revela constituído de sentido ao ser representado na obra, “(...) ganha existência como um fenômeno independente e distinto” (GADAMER, 2007, p. 193).

Ao consumir-se como experiência, enquanto abertura à presença do outro, se revela como forma de ser da própria vivência, possibilitando a manifestação do sentido vivido. Ademais, solicita a abertura para o estranho que se apresenta como possibilidade compreensiva, de forma a apresentar o movimento de deslocamento do sujeito para a intersubjetividade.

3.1.2 Abertura à experiência

Na particularidade da experiência mostra-se a possibilidade de abertura constituída na presença do outro, em uma relação intersubjetiva que se efetiva no acontecimento em curso e na transposição da própria vida.

A abertura “(...) exige de nós a disposição de aceitar o que é alheio, o outro, o desconhecido nele mesmo, isto é, na própria ameaça contida e aberta na constatação da distância intransponível, presente no encontro” (FLICKINGER, 2010, p. 73). Uma disposição manifesta enquanto possibilidade de transformação deste momento e daquele entendimento que, outrora, se estabeleceu. Na circularidade de um diálogo é que se intensifica uma experiência significativa comprometida com o modo de conduzir a vida e que se constitui, no percurso da temporalidade, no conjunto de experiências vividas.

Para Gadamer (2007, p. 460), “(...) a experiência permanece fundamentalmente aberta para toda e qualquer nova experiência – não só no sentido geral da correção dos erros, mas porque a experiência está essencialmente dependente de constante confirmação”. *A verdade da experiência contém sempre a referência a novas experiências*, ou seja, estar aberto à novas experiências e transformá-las; *ganhar um novo horizonte dentro do qual algo pode converter-se em experiência*, tornando-se apto a “(...) voltar a fazer experiências e delas aprender. (...) não num saber concludente, mas nessa abertura à experiência que é posta em funcionamento pela própria experiência.” (GADAMER, 2007, p. 463-465).

Na experiência, o indivíduo constitui o seu saber, a sua essência histórica e a própria finitude, transformando a relação fundamental de experiência e discernimento enquanto conhecimento experienciável, sobretudo pelas experiências que proporcionam transformações intransponíveis e a que ninguém pode se poupar²⁹. A finitude³⁰ transpõe-nos para o que é real,

²⁹ Gadamer (2007, p. 465).

³⁰ Gadamer refere-se a Ésquilo quando discorre sobre “(...) a historicidade interna da experiência: aprender pelo sofrer (*pathei mathos*). Essa fórmula não significa somente que nos tornamos inteligentes através do dano e que

percebendo que os próprios limites se instauram na possibilidade de expectativas ou planos, diante do saber que não se sabe e que traz à tona a condição de que cada experiência é única e atua na historicidade de cada indivíduo. É algo vivo que se atualiza e se mantém na história de forma intersubjetiva.

Na experiência de finitude humana, as frustrações, diante das expectativas, forjam a constituição do indivíduo no enfrentamento da situação, formando as relações e o modo de ser nas decisões diante do mundo. Essa capacidade de elaborar e atualizar as compreensões posiciona a experiência em um movimento de vínculo de sentido enquanto inferência na própria historicidade.

Uma experiência que se torna, então, um saber formativo, em que o encontro com o outro é essencial para constituir a relação de compreensibilidade. Essa dimensão formativa em relação à dança (como experiência estética) constitui-se como forte argumento para posicionar a presente pesquisa em educação, em que o percorrer da *relação eu-tu* – enquanto reconhecimento recíproco – solicita a abertura mútua para que se estabeleça o verdadeiro vínculo humano, haja vista:

A pertença mútua significa sempre e ao mesmo tempo poder ouvir uns aos outros. (...) A abertura para o outro significa, pois, o reconhecimento de que devo estar disposto a deixar valer em mim algo contra mim, ainda que não haja nenhum outro que o faça valer contra mim (GADAMER, 2007, p. 472).

Em uma experiência de abertura ao que o outro tem a dizer, afinal, o outro sempre é estranheza e inquietação diante das possibilidades de reconhecimento que se assemelham. Segundo Hermann (2014, p. 52), nas palavras de Gadamer: “(...) o processo de compreender indica que, apesar de tudo sempre nos aproximamos uns dos outros (...) e se tivermos sensibilidade com o outro, podemos levar adiante uma formação que abre horizontes. ” A entrega como abertura ao dizer do outro possibilita o deixar-se ouvir e permite que o sentido do dizer do outro apresente-se, ampliando a linguagem, a historicidade e a compreensão diante do “(...) encontro consigo mesmo”.

A dança caracteriza-se como experiência de arte que percorre o caminho do encontro, da partilha, daquilo que é dialogado entre os pares e, estar aberto a ela, solicita o ouvir³¹, como um *participante na elaboração do conhecimento*. Nas palavras de Carbonara (apud RAJOBAC;

devemos alcançar o verdadeiro conhecimento apenas pela ilusão e desilusão”, ou seja, aprender pelo sofrer (GADAMER, 2007, p. 466).

³¹ A experiência do ouvir discorrida por Hans-Georg Flickinger, no texto “Considerações acerca da filosofia do ouvir”, em Rajobac e Bombassaro (2017, p. 41): “(...) como um fio condutor, um (...) participante da elaboração do conhecimento.”

BOMBASSARO; GOERGEN, 2016, p. 285), “(...) ouvir, para além de um ato fortuito, é uma experiência na qual aquele que ouve constitui-se em relação com outrem. ” Um ouvir que implica em passividade enquanto abertura ao inusitado e, ao mesmo tempo, requer uma intencionalidade presente, “(...) como movimento inicial para a resposta que se sucederá à escuta. O ouvir, nesse sentido, requer abertura – própria da passividade – e atenção – própria da intencionalidade” (RAJOBAC; BOMBASSARO; GOERGEN, 2016, p. 286), exigindo um esforço dos pares para aprender a ouvir, em uma espera condicionada à possibilidade de uma experiência posterior. A expectativa de participar e partilhar é própria da estrutura do diálogo, em uma linguagem de um cuidado que demanda cuidar, de um estar desperto ao ouvir tudo o que contém, o que reside na capacidade apelativa do diálogo.

Gadamer, em seu texto *Sobre o ouvir*, publicado em *Hermeneutische Entwürfe*, versão em espanhol *Acotaciones Hermenéuticas*³², oferece uma abordagem sobre a dinâmica do discurso no momento do diálogo, em que não se trata somente de ouvir, mas de acolher a fala do outro, pois, na medida em que a manifestação da linguagem atinge a relação entre a ideia e a fala, a significação que a palavra adquire em torno do que se diz alcança o outro em sua compreensão.

A palavra falada já não é minha quando entregue aos ouvidos de outro e, por isso, para Gadamer, há uma grande responsabilidade ao falar: em que a palavra uma vez dita não pode ser retirada. A palavra falada pertence àquele que a ouve e esse ouvir e entender manifestam a abertura à dimensão do que precisa ser entendido, de forma a não deixarmos passar despercebidos os tons mais leves do que é necessário saber – uma manifestação de abertura ao novo, perante a escuta daquilo que até o momento esteve desconhecido.

O movimento de permitir que o outro se posicione, que manifeste o seu dizer, possibilita a abertura ao que pode ser compreendido, ao estranho e alheio ao que é conhecido. Para Gadamer (2007, p. 358), “(...) essa abertura implica sempre colocar a opinião do outro em alguma relação com o conjunto das opiniões próprias”, aquelas consideradas como entendidas, como definidas. Na possibilidade de questionar sobre o que está aparentemente estabelecido, de forma a posicionar a experiência no fenômeno hermenêutico da compreensão. Pois, aquilo que se mantinha enquanto determinação ganha outra possibilidade de entendimento, expandindo o próprio horizonte. Em uma receptividade que se apropria das opiniões prévias e dos preconceitos pessoais, apresenta-se *uma participação num sentido comum*³³. Ambos,

³² GADAMER, Hans-Georg. *Acotaciones hermenéuticas*. Trad. Ana Agud e Rafael de Agapito. Madri: Trotta, 2002.

³³ Gadamer (2007, p. 387).

participam das decisões efetuadas, que constituem a nossa consciência diante do mundo, isto é, “(...) uma consciência efetuada historicamente no sentido amplo que significa que, tenhamos consciência disso ou não, nossos preconceitos herdados sempre constituem o pano de fundo e a base a partir da qual compreendemos.” (SCHMIDT, 2014, p. 153).

Articuladamente, nosso horizonte constitui-se pelos preconceitos e compreensões atribuídas às interpretações e, a possibilidade de ampliar esses entendimentos, altera o significado que compõe este horizonte, conseqüentemente, questionam-se os próprios preconceitos. Para Gadamer (2007, p. 400), “(...) ter horizontes significa não estar limitado ao que há de mais próximo, mas poder ver para além disso”, inferindo na valorização correta dos significados, na elaboração dos questionamentos e no agir, frente as relações.

O estar aberto à experiência estética requer abertura ao próprio questionar-se: aberto ao questionamento dos comportamentos e às ações do mundo, porque a experiência da arte “(...) produz um sentido que quebra a lógica habitual, (...) a experiência estética produz uma oposição ao mundo cotidiano” (HERMANN, 2010, p. 66).

Trata-se de uma experiência que conduz e solicita, além da abertura, a entrega àquilo que se estabeleceu como expectativa prévia e que se atualiza à medida em que entra em pertencimento da participação, que ocorre na presença de um lugar comum e no movimento de variabilidade, de alternância e de compreensões que se atualizam. A persistência, então, se alarga em expressividade de movimento na própria fragilidade ao mostrar-se, tornando-se experiência que reside no sentido do que é real, na vivencialidade mantida com o tempo de presença.

Estar aberto a uma experiência de arte solicita estar aberto ao outro, envolvendo a entrega do ser em ‘si’, enquanto questionamento e partilha, diante da experiência do inesperado, da fragilidade e da finitude, conduzindo a formação do humano e da sensibilidade, transformando-o. Na experiência da arte, os partícipes têm a possibilidade de constituir a sua historicidade, atualizando o próprio horizonte e permitindo que a compreensão e a dimensão ética ultrapassem a subjetividade e se efetivem nas relações.

3.2 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Nesta abordagem, a estética parte do termo grego *aesthesis*, *aistheton* (sensação, sensível), que significa “senso de percepção em geral” (HERMANN, 2010, p. 67) e transcorre como uma possibilidade de perceber e questionar-se diante das ações do mundo, acerca da presença do outro.

Considerando que o caráter estético do conhecimento nos leva a construirmos poeticamente formas de orientações, transforma-se em categorias para a compreensão da realidade geral, posto que “(...) uma cultura estetizada seria sensível para as diferenças e as desqualificações do cotidiano” (HERMANN, 2005, p. 39), o que, perante um saber prudente, intenciona-se a uma formação pela diferença e, aos olhos da educação, permite ampliar os aspectos formativos. A experiência da arte solicita a partilha e o encontro com o humano como importância na possibilidade de compreensão das relações.

Para Hermann (2014, p. 127), o sentido da arte “não pode se restringir ao âmbito da consciência estética, separado da realidade, pois a arte e a experiência estética só podem ser entendidas se as situarmos no campo das experiências mais fundamentais, como é o caso do jogo”, revelando-se como uma autêntica experiência nutrida por questões éticas. Dessa forma, o outro participa e partilha de seus entendimentos e compreensões por meio do reconhecimento do que é alheio, se efetivando no acontecer.

Na presença do jogo, a partir do qual pontua Gadamer, o indivíduo participa do inusitado, do novo que transparece, tornando-se parte do acontecer do próprio jogo, o que infere a relação da experiência estética. O jogo é o modo como ambas as experiências transformam aquele que as experimenta, pois o jogo³⁴ confere à arte uma experiência ontológica na medida em que *todo o jogar é um ser jogado, todo o jogar é um jogar com*, ou seja, uma experiência que se constitui como fator formativo àquele que a interpela. É por intermédio do estranhamento e do inesperado que a obra de arte manifesta e que se mostra a possibilidade de interpretar os próprios princípios éticos relacionados às fragilidades do outro, inseridos à compreensão e ao olhar de reconhecimento humano.

Na experiência estética, o corpo ressoa aos estímulos sensoriais; a inquietação e a fruição são visíveis, participando da sensibilidade manifesta. Para Hermann (2010, p. 15), o que “(...) põe em movimento esse outro lado da razão – o sentimento, a sensibilidade, as emoções e o corpóreo – é a experiência estética”. Através dela busca-se um processo de autoconhecimento, de reconhecimento à pluralidade e ao estranho que se assemelha. É então que se intensifica o anseio por acolhimento, para o entendimento das compreensões, mesmo que esta permaneça em constante transformação, pois “(...) não basta estarmos lançados a uma experiência, é preciso querer participar dela” (NEUBAUER, 2015, p. 87)

A experiência estética possibilita o encontro consigo e com o outro e, enquanto compreensão e indagação, percorre a alteridade do ser, porquanto o sensível que se manifesta

³⁴ Citação de Gadamer (2007, p. 160), abarcada no tópico 3.2.1, intitulado “O conceito jogo na experiência da arte”.

em relação às diferenças é intensificado diante da obra: “A compreensão pertence, antes, ao próprio encontro com a obra de arte, de modo que só se poderá aclarar essa pertença a partir do modo de ser da obra de arte” (GADAMER, 2007, p. 153). A obra expõe a inquietação presente como um convite reflexivo e, harmoniosamente, conduz as inter-relações para ampliar o horizonte da compreensão e o reconhecimento do outro, sensibilizando e constituindo o indivíduo por meio da experiência estética que aproxima a ética. Nas palavras de Hermann (2010, p. 74), “(...) a experiência estética promove aquelas formas de vida que tanto atendem a interesses próprios como também aquelas que devem ser protegidas pela lei moral”, a qual possibilita ao homem perceber o outro em sua singularidade e na capacidade do discernimento sobre a compreensão humana.

O modo de compreender e elaborar as inquietudes, diante da experiência estética, revela-se, ainda, “(...) como o descobrimento de algo que está encoberto”, de modo produtivo, pelo próprio questionamento de que, ao apreciar ou executar uma obra de arte, demanda e permite novos acessos ao que se apresenta. As estranhezas sobressaltam e o saber constitui-se como novo compreender, “(...) tudo o que conhecemos é aqui excedido. Portanto, compreender o que a obra de arte diz a alguém é certamente o encontro consigo mesmo”, como uma forma de questionamento e acolhimento, transformando quem participa do processo compreensivo (GADAMER, 2007, p. 17). Nas palavras de Hermann (2005, p. 23), “(...) a experiência estética traz o estranho, a inovação e a pluralidade que não podem ser desconsiderados no plano da interpretação e problematização do agir moral”, sobretudo na formação do indivíduo reflexivo que se posiciona no agir ponderado e que discerne aquilo que as ações solicitam.

A experiência estética, para Hermann³⁵, *forma-se na própria experiência e através dela*, articulada à reflexão sobre a arte da dança que transpõe-se enquanto movimento, efetivando a experiência a partir do próprio corpo, conduz a dança à uma autêntica experiência na vivencialidade do movimento. Este, que atua na transversalidade das percepções, dos estranhamentos e do reconhecimento diante do outro (do corpo) que se apresenta.

O corpo, em sua vivencialidade, assume a condição de transpor a experiência estética para a própria compreensibilidade de mundo, efetivando-se no corpo do bailarino que realiza o movimento e para o corpo do espectador que entra em pertencimento à obra, atualizando a compreensão da própria história. A experiência estética é uma experiência que transpõe a

³⁵ Ética e Formação Estética, por Nadja Hermann. Conferência de Nadja Hermann (PUCRS/CNPQ) durante o II Simpósio de Estética e Filosofia da Música (SEFiM), no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 2016. Raimundo Rajobac, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rk3qsQInfe4&t=416s>.

historicidade dos partícipes na constituição da obra e que ocorre partindo “(...) da experiência que é, de *per si*, sempre aberta e sempre histórica” (PAREYSON, 1997, p. 05-06).

Estar aberto à experiência estética possibilita estimular a nossa subjetividade a transformar as orientações, valores e escolhas, envolvendo a *tarefa de criação de si*. Concomitante, atribui uma dimensão de interconexões e entendimentos que se efetivam nas relações e compreensões de mundo e vivências, integralizando a constituição do humano aos processos formativos.

Ao aproximar a arte, enquanto via de sensibilização para a constituição de uma formação que, na presença do outro, solicita que a compreensão e o reconhecimento se estabeleçam na relação, é uma “(...) estruturação estética da educação pode ampliar de forma significativa a consciência ética, liberando novas formas de sensibilidade que temos deixado de lado” (HERMANN, 2005, p. 24).

De forma viva, a dança, participa da formação e emoldura-se ao movimento inquietante representado pelo corpo do bailarino em cena. Este, que permanece em entrega e aberto ao novo, tendo a chance de reavaliar e de transformar o entendimento através da experiência que o constitui. Bem como, os que dela participam e se permitem aproximar compreensões. Exatamente, como o jogo da arte, ao possibilitar que a experiência estética se efetive enquanto pertencimento ao mundo do experienciado. Consequentemente, a atualização do próprio horizonte como uma perspectiva que ultrapassa aquilo estabelecido. Caracterizando o acontecimento hermenêutico de *revisão incessante da expectativa de sentido e do esboço de totalidade inicialmente projetados*³⁶.

O movimento da obra de arte no acontecer do jogo solicita que o observador ‘construa’ o seu entendimento e a sua compreensão frente a obra que aí se propõe, uma vez que a obra, ou melhor, o que é construído a partir dela, “(...) se estabelece como aquilo que aparece e se mostra naquele que o considera” (GADAMER, 2010, p. 53). Especialmente, no confronto consigo mesmo é que se cumpre um papel de profundidade diante da seriedade do jogo, em que o excesso de vida revela, enquanto *comunicabilidade, naquilo que se encontra na e como experiência*³⁷, percorrendo o permanente atualizar-se.

³⁶ Gadamer (2010, p. XII), Apresentação à edição brasileira, por Marco Antônio Casanova (prefácio), *Hermenêutica da Obra de Arte*.

³⁷ Hermann (2010, p. 57)

3.3 O CONCEITO ‘JOGO’ NA EXPERIÊNCIA DA ARTE

O conceito jogo, discorrido especialmente na abordagem hermenêutica presente na obra de Gadamer, nas reflexões acerca da experiência da arte, possui significativa influência de Schiller³⁸ e a teoria fichteana dos instintos, bem como, através da importância do instinto lúdico, nas considerações de Huizinga³⁹ e de Heidegger⁴⁰. Diante da proposta de um jogar, em que o indivíduo é conduzido e entra em pertencimento ao jogo, Gadamer aproxima-nos do significado hermenêutico da experiência do jogo no acontecer da arte e do movimento ontológico que se revela através da obra.

O conceito de jogo, abordado por Gadamer, relaciona-se ao *modo de ser da própria obra de arte*⁴¹, posicionando-o como característica central no acontecimento da obra. Para Gadamer, assim como no jogo, a arte manifesta-se no encontro entre o lúdico e o pertencimento da obra, de tal forma que, ao jogar, os participantes encontram-se imersos na ludicidade temporal do ato, o que proporciona um transbordamento experienciável, ou seja, um “(...) excesso de vida e de movimento ao qual desfrutam” (GADAMER, 2007, p. 50).

Muito embora Gadamer não aborde diretamente a dança, suas considerações acerca da arte como espetáculo permitem interpretar que, para o bailarino, o excesso de vida manifesta-se diante das múltiplas sensações que transbordam ao desenvolver o movimento dançado. O sentido que percorre o corpo como abundância, ausente aos olhos e aparentemente inexistente, preenche a dimensionalidade do ser e permite que a obra se constitua como personagem principal, o sujeito do jogo.

A dança integra o jogo de tal forma que possui uma relação de participação direta, no acontecer do jogo dançante, “(...) quase de identidade essencial. A dança é uma forma especial e especialmente perfeita do próprio jogo” (HUIZINGA, 2020, p. 217). Ela é, ao mesmo tempo, ritmo, movimento e plasticidade que conduz a matéria na experiência da arte. Nesse acontecer, o jogo mostra-se exatamente onde podemos fazer de outra forma, em que os estranhos semelhantes se encontram, o que não significa dizer que a seriedade ou as regras do jogo não se estabeleçam, pois “(...) só se pode jogar com possibilidades sérias. Isso significa,

³⁸ Segundo o qual o instinto lúdico “(...) tornará contingentes tanto nossa índole formal quanto a material”, harmonizando-as (SCHILLER, 2002, p. 75).

³⁹ Huizinga discorre que toda e qualquer atividade humana envolve o fenômeno cultural do jogo ao relacioná-lo como importância fundamental do fator lúdico para a civilização, e o propõe como “(...) uma função significante, isto é, encerra um determinado sentido” (HUIZINGA/LEYDEN, 15/06/1938, 2000, p. 05).

⁴⁰ Heidegger traz a reflexão acerca do poder no jogo, referindo-se à compreensão do ser que se vê envolto e colocado no jogo.

⁴¹ Gadamer (2007, p. 154).

evidentemente, que alguém se engaja ao ponto de permitir que o superem e se imponham. O atrativo que o jogo exerce sobre o jogador reside exatamente nesse risco” (GADAMER, 2007, p. 160). Envolve, a escolha e o fascínio de saber se conseguir-se-á chegar ao próximo ponto, sobretudo a expectativa do desconhecido, diante da própria experiência, que conduz o participante à abertura ao acontecimento do jogo.

No revelar da ludicidade do jogo, o caráter de representação da obra desvela-se através da possibilidade de representar para alguém, de aludir “(...) para além de si mesmos, para aqueles que participam como espectadores”. Experiência que se estabelece entre os participantes como “(...) o caráter fechado do jogo”, constituindo a abertura ao lugar comum (GADAMER, 2007, p. 163), em que o representar encontra a sua realização quando o jogo se transforma em espetáculo, constituindo aquele que comunga do encontro.

Quando o jogo (espetáculo) alcança sua verdadeira consumação, “tornando-se arte”, Gadamer o conceitua como “*transformação em configuração*”, momento em que o espetáculo possui uma autonomia absoluta e, assim, só será considerado se a “arte”, o “jogo” contiver um sentido de transformação⁴²: não como modificação, mas transformação em configuração, em que aquilo que era antes não o é mais, mas um outro mundo fechado em si mesmo. Assim, o que “(...) agora é, que se representa no jogo da arte é o verdadeiro que subsiste” (GADAMER, 2007, p. 166), pois, na experimentação em arte, a transformação diante do espectador e do realizador é inerente e o espetáculo “repousa em si mesmo”, constitui-se singularmente e basta, ou seja, é aquilo que está posto.

A experiência da arte não está na intenção de cada um dos jogadores; contrariamente, situa-se enquanto experiência que “(...) não é tomada numa dimensão solipsista de um sujeito que contempla a obra, mas é remetida ao conjunto de relações imbricadas nessa experiência: tal qual a um jogo em que aquele que se põe a jogar não o faz apenas a partir de si, mas conforme o contexto do jogo⁴³” (RAJOBAC, 2016, p. 286). Ao participar do jogo, constitui-se em um acontecimento que requer a participação comum, porque somente dessa forma o encontro intersubjetivo preenche o acontecer. Na verdade, alonga e o torna diálogo, possibilitando um comunicar que persiste enquanto tempo cheio.

Ao analisar o conceito “jogo” como experiência de arte, é possível compreender, a partir dos pressupostos de Gadamer (2007, p. 165), que “(...) o jogar só cumpre a finalidade que

⁴² Para Gadamer (2007, p. 166), a transformação “(...) significa que algo se torna uma outra coisa, de uma só vez e como um todo, de maneira que essa outra coisa em que se transformou passa a construir seu verdadeiro ser, em face do qual seu ser anterior é nulo.”

⁴³ Texto: ‘Saber ouvir’ na hermenêutica filosófica de Gadamer: entre linguagem e ética. Autor: Vanderlei Carbonara, Livro: *Experiência Formativa e Reflexão*/2016.

lhe é própria quando aquele que joga entra no jogo”. Quando ocorre a experimentação em arte, a transformação diante do espectador e do realizador é inerente, uma vez que os “jogadores (ou poetas) não existem mais, há apenas o que é jogado por eles” (GADAMER, 2007, p. 167). Afinal, no deleite da experimentação da arte, constitui-se a percepção sobre o diálogo posto e que perpassa pela sensação, pelos sentidos já significados.

Assim, Gadamer apresenta-nos uma possibilidade para compreender o jogo na experiência estética: “O ser de todo o jogo é sempre um resgate, realização pura, *energia* (atividade), que traz seu *telos* (alvo, finalidade, fim) em si mesmo. O mundo da obra de arte, no qual um jogo se manifesta plenamente na unidade de seu decurso, é um mundo totalmente transformado” (GADAMER, 2007, p. 168), ou seja, a real transformação para a verdade constitui e resgata o ser. As experiências, quando transfiguradas, são o que possibilitam um olhar ampliado, um olhar de alargamento, de horizontes que se expandem. Pode-se dizer que, “(...) o que determina o jogo é o fluxo, o movimento em que ele se dá. E ele se dá sempre numa perspectiva temporal de duração: fala-se do jogo que está sendo jogado, cujo acontecimento está em curso.” (RAJOBAC, 2016, p. 287).

A reflexão diante da obra de arte realiza-se à “(...) medida [que] conhecemos e reconhecemos⁴⁴ algo e a nós próprios nela”. (GADAMER, 2007, p. 169). Trata-se da verdade transformadora da obra de arte. Todavia, para que a obra assim seja percebida, imprescindível é que o indivíduo que a aprecia se permita estar em pertencimento, em abertura para tal, uma vez que, diante da interpretação e do reconhecimento de interlocuções que percorrem o realizador e o espectador da obra, se manifesta a fusão de horizontes. Afinal, o outro apresenta-se como tal e, diante da presença ética do encontro, o elemento hermenêutico da compreensão se estabelece como um vai e vem que se faz por si mesmo.

No momento da experiência estética há possibilidade de ambos (apreciador e realizador) saírem constituídos e diferentes em relação a si mesmos. A experiência da obra de arte “exige um homem refinado, sensível, capaz de elaborar suas vivências e assim fazer-se capaz de discernir” CARBONARA (2013, p. 33), posto que se trata daquele que esteja aberto para o horizonte que se aproxima, interposto à obra, deixando-se levar pelo movimento do jogo, em que a interpretação e a compreensão abrem espaço para o questionamento. Isso decorre em virtude de a obra “(...) revela[r] a sua perfeição somente a quem sabe considerá-la como conclusão de um processo, a quem sabe captar e delinear seu desenho criativo, a quem sabe

⁴⁴ Gadamer (2007, p. 169), discorre: “A alegria do reconhecimento reside, antes, no fato de identificarmos *mais* do que somente o que é conhecido.”

resgatá-la da sua aparente imobilidade para colhê-la no movimento de onde nasceu”. (PAREYSON, 1997, p. 207).

A partir do percurso hermenêutico empreendido com Gadamer sobre o jogo e a experiência estética, cabe referir a dança em uma relação que percorre a abertura e a delimitação da regra. Considera-se que, se o jogo humano consiste em envolver a razão ao movimento que se estabelece, de fato, as regras do jogar são impostas pelo próprio jogador no momento em que efetua o movimento. Por isso, o avançar diante das metas ao realizar o jogo é o que “(...) constitui a humanidade do jogo humano, o fato de ele por assim dizer disciplinar e ordenar para si no jogo do movimento os seus movimentos de jogo, como se existissem aí metas” (GADAMER, 2010, p. 164). Logo, o movimento de ir além do que se apresenta é o que motiva o jogo, sobretudo no jogo da dança.

Para Huizinga, a dança situa-se no âmbito do jogo, assim como o jogo situa-se no âmbito da dança. Ambos participam de uma relação direta que impulsiona o percurso da essencialidade do acontecimento: “Não é que a dança tenha alguma coisa de jogo, mas, sim, que ela é uma parte integrante do jogo” (2020, p. 21). Ela participa diretamente do jogo proposto e na constituição de um processo de continuidade, trazendo o lúdico como um aspecto de comunicação, aproximando o caráter de festa ao encontro da arte. Gadamer apresenta o termo festa como “(...) comunhão e apresentação do próprio âmbito comum em sua forma plena. A festa é sempre para todos” (GADAMER, 2010, p. 180). É a aproximação real de um em relação ao outro. De estar em pertencimento a uma comunhão que possui variáveis não determinadas. O que caracteriza a similaridade da experiência com a arte da dança é o fato de se tornar uma experiência que se intensifica e é preenchida pelo momento presente. Um tempo festivo que podemos denominar como um tempo próprio “(...) e que nós todos conhecemos a partir de uma experiência de vida própria.” (GADAMER, 2010, p. 184).

O tempo próprio na experiência na obra de arte solicita que os partícipes efetivem um ritmo de escuta, em que o momento do jogo se torna um tempo específico de permanência junto à obra de arte, posto que “(...) é uma performance ligada à manutenção daquilo que escapa” (GADAMER, 2010, p. 188), uma vez que na experiência da dança se estabelece a possibilidade de vir-a-ser, diante daquilo que se torna comum aos partícipes. A obra constitui-se à medida em que o espectador entra em pertencimento ao acontecer, exposto e inferido pelo realizador – o bailarino. Ambos são cometidos por um diálogo de expansão e delimitação que o próprio acontecimento da dança solicita.

No jogo da arte, os partícipes têm a possibilidade de formação articulada ao “(...) movimento do ser que volta a si mesmo a partir do outro” (HERMANN, 2002, p. 100).

Movimento em que o indivíduo tem a chance de transpor suas singularidades e vivências, estabelecendo vínculos nas ações e no mundo comum:

Ao darmos chance à sensibilidade, modulamos nossas relações e o discernimento perante o reconhecimento do outro. Por isso, a experiência estética assume um papel significativo na sociedade, do encontro com o outro. Propondo um refinamento do gosto, como complemento ao juízo ético⁴⁵.

Constitui-se em um fazer-se que se apresenta participativo, alargando os espaços de interações entre as próprias experiências e o entendimento comum. Além disso, um acontecimento disposto à abertura e ao jogo prepara o indivíduo para o estranhamento, possibilitando a reflexão moral diante da presença do outro.

3.4 A *PHRONESIS*

O texto que segue aborda o conceito da *phronesis*⁴⁶ para se aproximar ao discurso gadameriano sobre a aplicação do saber agir como aspecto da compreensão em relação à presença do outro. Um saber que atua na formação do indivíduo, “que se submete a constantes revisões, decorrentes de seu contínuo enfrentamento na experiência da vida” (HERMANN, 2010, p. 55). Um saber que demanda uma reflexão moral, diante da capacidade de escolhas, que se justifica na realidade de cada indivíduo, conceituado aristotelicamente como a sabedoria do agir: a *phronesis*. Assim:

Gadamer assume a estrutura da ética aristotélica a partir da *phronesis* para desenvolver a ideia da aplicação – a tríade hermenêutica formada pela compreensão, interpretação e aplicação. Salientando que para Gadamer – compreender (que implica também interpretar e aplicar) não é ato simples da consciência, mas o modo de relação com o mundo que se dá mediante o discernimento na história percorrida por cada indivíduo⁴⁷.

E o faz, retomando a distinção aristotélica acerca do saber científico (*episteme*) e dos saberes da técnica (*techné*).

A *episteme* designa-se por ser um conhecimento teórico e não variável que, embora transcorra na temporalidade, cumprirá o seu papel de exatidão, sem variações. Esse é um

⁴⁵ Fala proferida pela Prof.^a Dr.^a Nadja Hermann, no 5º Seminário de Educação Musical, promovido pelo Curso de Música da Universidade de Caxias do Sul - UCS, em 28 ago. 2020.

⁴⁶ Optamos, nesta dissertação, por manter a grafia *phronesis*, muito embora diversos autores façam uso de outras como *phronésis* ou *phronêsis*.

⁴⁷ Orientação Prof. Dr. Vanderlei Carbonara, em 08 fev. 2022.

conhecimento passível de ser ensinado e aprendido. Para Aristóteles, o saber da *techné*, da técnica ou da arte, apresenta-se como aquele do qual se tem o domínio e sabe-se realizar com destreza, de forma precisa, assim como o ofício do artesão. Uma disposição que tem a ver com o criar, uma técnica que, embora suscetível a variações, é passível de se aprender.

Diferentemente, a *phronesis* é apresentada por Aristóteles, em *Ética a Nicômaco*, no livro VI, como uma sabedoria prática que evidencia o reconhecimento da singularidade perante o agir ético. O saber da *phronesis* (discernimento, prudência) requer um conhecimento específico, que não apresenta técnica ou modelo diretivo, mas solicita a virtude do hábito para criar um desenvolvimento racional ético. Ou seja, uma sabedoria do agir diante das situações vividas, em uma perspectiva deliberativa. A sua conduta “(...) diz respeito à ação que envolve os casos particulares”, uma vez que ações humanas não podem ser pensadas com conceitos teóricos (HERMANN, 2010, p. 80). Portanto, torna-se oportuno mobilizar os saberes teóricos e o discernimento adquirido nas experiências percorridas para, com sensatez, se tomar a melhor decisão.

O saber ético aristotélico, segundo Gadamer, refere-se à tomada de decisão, “(...) é o saber que se deve responder à exigência da situação de cada momento” (GADAMER, 2007, p. 414). Relacionado como um saber de caráter ético na deliberação prudente, é atribuído como “(...) uma habilidade particular da razão prática que guia as ações humanas – a *phronesis*, a excelência da sabedoria prática”, constituinte de um saber de si e um saber para si (HERMANN, 2010, p. 68). Nas palavras de Gadamer (2007, p. 417), aquele que possui o saber prático, a prudência, “(...) deve saber aplicar o que aprendeu em geral à situação concreta.” A *phronesis* trata-se de uma racionalidade perante os fatos da existência, na facticidade de convicções, valores, costumes da própria vida e, acima de tudo, manifesta-se “(...) em racionalidade responsável.” (HERMANN, 2010, p. 83).

Apresenta-se como conhecimento que conduz à realização de escolhas para o bem comum humano, voltado à singularidade do agir moral, em uma relação de valores plurais que precedem as normas. Discorrido pelas palavras de Flickinger (2010, p. 120), *phronesis* apresenta-se como:

(...) a entrega numa experiência processual viva. A uma experiência, portanto, que força o sujeito, a cada novo passo, a refletir acerca da adequação de sua postura perante a coisa. (...) a *phrónesis* diz respeito, antes de tudo, ao autoentendimento da pessoa no ato de responsabilizar-se pelo agir.

Tal entendimento requer um saber prudente ou uma prudência⁴⁸ ética, que participa da ação ao outro, de uma compreensão ética em relação ao vínculo dos envolvidos. Por conseguinte, Neubauer (2015, p. 123) propõe que “(...) a concepção de experiência da *phronesis* é um compromisso sério com o acontecer da mesma, que nos conduz à preocupação com a vida coletiva”, abrindo espaço para a postura moral.

Nas palavras de Hermann (2010, p. 79), uma virtude moral traduz-se como “(...) virtude (*areté*) moral [que] não está identificada com o *lógos*, mas com a capacidade de agir de acordo com a razão (*orthós lógos*); não é conhecimento, mas discernimento, deliberação”. Envolve a capacidade de julgar corretamente sobre a escolha, sobre aquilo que tem conexão com a prudência⁴⁹, nos assuntos que têm a ver com a conduta, no tocante das ações e que, ao envolver a presença de um outro, o agir a solicita para que ocorra o julgar⁵⁰.

Para Hermann (2010, p. 81), “Quem toma uma decisão moral, delibera a partir de algo que aprendeu, e para agir moralmente também escolhe meios adequados para seus fins”. Para tanto,

é importante perceber o caráter formativo que a *phronesis* traz à hermenêutica filosófica: toda a compreensão implica em participar de uma visão de mundo, não como um tomar para si um mundo já objetivado, mas saber discernir histórica e intersubjetivamente diante de qualquer dilema. A *phronesis* dá à hermenêutica filosófica uma permanente dimensão de aprender a viver. Há, portanto, um constante apelo ético-moral ao bom discernimento, à prudência⁵¹.

No tocante às considerações de Hermann (2010, p. 84), a *phronesis* é “uma espécie de moralidade encarnada, que se ajusta a complexidade e particularidade da ação moral”. O saber moral, por sua vez, estabelece-se como reflexão para uma aplicação prudente no que se refere à forma particular de conduzir as escolhas. Para Gadamer, por sua vez, tomará o aspecto do saber agir, da *phronesis* aristotélica, para elaborar a concepção hermenêutica da compreensão enquanto aplicação, decisiva na consolidação das ações humanas, do ponto de vista ético no encontro com o que se aproxima e na abertura e acessibilidade ao outro.

⁴⁸ “A prudência é, portanto, necessariamente, uma capacidade racional genuína que diz respeito à ação relativamente aos bens humanos” Aristóteles, Tradução: Edson Bini, 2014, p. 227 (Livro IV, Cf. 1140b5).

⁴⁹ Ao discernir corretamente, o julgar é apreendido de forma a trazer para si, de aproximá-lo e que, articulado à prudência, o transpõe para uma percepção. Ou seja, aquilo que é apreendido de forma particular e, posteriormente, se torna percebido enquanto julgamento prudente. Aristóteles, Tradução: Edson Bini, 2014, p. 234-238.

⁵⁰ Para Gadamer (2007, p. 425), “(...) se torna claro que o homem que compreende não sabe nem julga a partir de um simples estar postado frente ao outro sem ser afetado, mas a partir de uma pertença específica que o une com o outro, de modo que é afetado com ele e pensa com ele.”

⁵¹ Orientação do Prof. Dr. Vanderlei Carbonara, em 08 fev. 2022.

Para o desenvolvimento da aplicação, Gadamer refere-se à compreensão como um compreender que envolve a participação da presença do outro e a condição de historicidade que aí se apresenta. Todo o compreender, assim como na *phronesis* aristotélica, implica em um processo deliberativo, um “(...) saber discernir num movimento temporal de compreensibilidade” (CARBONARA, 2017, p. 364), de tal forma que, ao tomar algo como verdadeiro, sugere um saber-se que se estabelece historicamente e, como consequência, envolve o outro. Estabelece-se, principalmente, na relação entre a experiência e o discernimento, que requer “(...) sempre um momento de autoconhecimento e representa um aspecto necessário do que chamamos experiência num sentido autêntico. Discernimento é algo a que se chega” (GADAMER, 2007, p. 466), porque se constitui pelo próprio ser humano como um retorno ao que antes era entendido como tal e que é possível confirmá-lo de outro modo, ampliando e reeditando seu horizonte vivido.

Quando se compreende algo, aplica-se o entendimento em relação à situação, passando a agir de forma diferente nas relações, o que implica em saber “(...) valer-se das diversas experiências elaboradas para julgar com retidão e decidir o que é melhor numa situação inusitada” (CARBONARA, 2016, p. 363). O saber-se, diante do mundo desconhecido, solicita uma postura nova, um agir relacionado à compreensão transformada e no agir prudente perante a alteridade que se mostra, ou seja, “(...) compreendê-lo a cada situação concreta de uma maneira nova e distinta, para Gadamer (...) compreender é sempre também aplicar” (GADAMER, 2007, p. 408). Dito isso, estabelece-se a possibilidade de um processo de autoformação, em que o indivíduo, por intermédio do questionamento, atualiza as próprias compreensões.

Para Gadamer (2007, p. 424), “(...) a compreensão (*Verständnis*) é introduzida como uma modificação da virtude do saber ético, na medida em que aqui já não se trata de mim mesmo, que devo agir”, e, sim, na capacidade de permitir ser afetado pelo outro e pelo seu pensar, o que se aproxima das palavras de Hermann⁵² quando menciona: “*O reconhecimento do outro é o ponto de partida para a compreensão e a abertura à alteridade.*” Diante do inusitado e do estranho, o saber moral e a compreensão transcorrem o acontecer da experiência enquanto caráter de formação.

A presença do outro, na experiência da arte, constitui a possibilidade de criação de si, bem como estabelece vínculo formativo entre os partícipes no momento do acontecer se desenvolvendo no tempo histórico de cada um. Além disso, significa uma formação que não

⁵² Texto: “Ética, Estética e Alteridade”. Apresentado no II Seminário Nacional de Filosofia e Educação: Confluências, 2006.

aspira findar-se; muito pelo contrário, intensifica-se a cada novo encontro, ampliando a sensibilidade e a conduta ética na relação, a qual modifica o saber-se através das escutas, conduzindo à transformação de compreensões diante da experiência a que se propõe. Dessa forma, “a experiência estética pode nos auxiliar para uma contínua reconstrução da experiência, produzindo um *ethos* sensível, que reconheça o próprio limite de entendimento do outro”⁵³. A peculiaridade do fenômeno da arte exige um indivíduo aberto ao novo e disposto à entrega na participação no acontecimento da obra, transformando e formando-o ao sensibilizar-se, constituindo o agir moral alicerçado nas diferenças, possibilitando ampliar o entendimento e compreensões do saber-se ético no contexto vivido.

3.5 A FORMAÇÃO DA SENSIBILIDADE

No pertencimento da obra, os partícipes entregam-se ao diálogo proposto diante da presença de uma formação que se constitui no movimento de “(...) reconhecer a pluralidade de razões possíveis”, na variabilidade do processo formativo da arte (CARBONARA, 2013, p. 129). O reconhecimento estabelece-se como um revisitar, um avistar novamente e, talvez, para além do que, outrora, se conheceu. Para Gadamer (2010, p. 189), reconhecimento “(...) não se mostra como uma série de encontros. Ao contrário, reconhecer significa conhecer algo como aquilo que já é conhecido. (...) O reconhecer vê o que permanece a partir daquilo que escapa”, na possibilidade de singularidades e diversidades existentes no âmbito desenvolvido à formação, que perpassa pelo ouvir o outro⁵⁴. Diz respeito ao diálogo e ao saber moral estabelecido entre os interlocutores, no sentido de que a formação do indivíduo está além de métodos e vínculos institucionais, posto que perpassa a vivencialidade dos contextos e as apreensões das experiências, formando compreensões que se renovam a cada experienciar.

A formação que a arte solicita se estabelece na experiência humana e difere da “mesmice” ante a singularidade que se apresenta. Exige uma formação que permanece em constante transformação e que o outro se apresenta como via definitiva na estrutura do próprio formar-se.

O conceito de formação, aqui referido a partir da recepção do termo alemão *Bildung*, é concebido como formação humana e cultural. Para o conceito moderno de formação (*Bildung*), a hermenêutica filosófica confere uma historicidade que o afastará das premissas

⁵³ HERMANN, Nadja. II Seminário Nacional de Filosofia e Educação: Confluências, 2006.

⁵⁴ Ouvir ao outro, estabelece-se como ‘dar atenção a’, acolher o outro, permitir o estranhamento diante do que está sendo interpelado.

idealistas e abrirá uma perspectiva ontológica. Convém salientar que, no percurso histórico, o conjunto de rupturas acerca do ideal moderno de sujeito aproximou a concepção de mundo por meio da linguagem, o que justifica o discorrer da pesquisa, pois, para Gadamer, o mundo é linguagem. É por ela que se assume o papel de criação da própria existência, na relação da experiência. O autor afirma que a formação ocorre na constância do acontecimento, na persistência da ação decidida à formação humana. Ao percorrer a via da experiência em uma perspectiva hermenêutica, “(...) expressa uma vivência, pela qual aprendemos” (HERMANN, 2010, p. 115). Nesse sentido, no acontecimento da experiência, manifesta-se o movimento transformador de reconhecimento do que é real, observando que a experiência se caracteriza pela presença do tu e se constitui enquanto presença histórica que produz reconhecimento na partilha do encontro. Tal fato corrobora com a reflexão de Pedro Goergen⁵⁵, quando este discorre sobre a importância de “se pensar em uma formação que aproxime o indivíduo da sua historicidade, ampliando a autonomia e o agir ético” (apud DALBOSCO; MÜHL; FLICKINGER, 2019).

A experiência vivida é um processo de total instabilidade e imprevisão, em que no acontecimento se apresentam as finitudes; é o que se mostra enquanto “(...) vulnerabilidade do processo de formação, para o qual não temos garantias” (HERMANN, 2010, p. 119). Na abertura à experiência, o diálogo se torna a via pela qual a experiência educativa pede passagem, não de seguridade estabelecida, mas como forma de posicionamento ao questionar a realidade existencial, “(...) na liberdade do indivíduo para determinar o seu processo de formação.” (HERMANN, 2010, p. 120).

Gadamer, na conferência *La educación és educarse* (2000)⁵⁶, nos impele a pensar sobre a educação que intenciona um saber vinculado ao compreender a si que ocorre a partir da inseparabilidade entre o saber e a experiência, especialmente quando afirma que “(...) nos educamos a nosotros mismos” (GADAMER, 2011, p. XCIII). Estabelece-se uma formação com um caráter genuinamente histórico, um *reconhecer a si mesmo no ser-do-outro*⁵⁷, efetivando-se na relação de comunicação. Uma formação *desafiada a pensar, não mais na primazia da identidade e, sim, da diferença, o outro é inteiramente outro, alteridade absoluta*⁵⁸. No processo

⁵⁵ Texto: “Bildung ontem e hoje: restrições e perspectivas”. Obra: *Formação Humana (Bildung), despedida ou renascimento?* Organização: Claudio Almir Dalbosco, Eldon Henrique Mühl e Hans-Georg Flickinger. Editora Cortez, SP, 2019.

⁵⁶ Conferência pronunciada em 1999, publicada no ano de 2000. Título original: *Erziehung ist sich erziehen*.

⁵⁷ Citação recorrente no pensamento de Hans-Georg Gadamer ao referir-se sobre a estrutura da consciência da história efetual, *Verdade e Método*, 2007, p. 453.

⁵⁸ CARBONARA, Vanderlei. Filosofia da educação – Apresentação geral, 30 de setembro de 2021. Acesso em 03 out. 2021. Vídeo de introdução a alguns temas de estudo da Filosofia da Educação, com ênfase nas teorias sobre a formação (*Paideia, Humanitas e Bildung*). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p4n_BPQpHp0

educacional de participação comum entre educando e educador, o diálogo estabelece a possibilidade de aproximação, privilegiando a constituição do indivíduo nas relações enquanto presença de reflexão e agir moral, modificando e transformando o próprio educar-se. Afinal, segundo Carbonara (2017, p. 365): “Qualquer ação educativa só fará algum sentido se seus partícipes educarem a si mesmos na relação”.

A experiência que a arte propõe de aproximação e de pertencimento ao ‘jogo’ possibilita uma via de abertura que implica na participação comum de todos os envolvidos no movimento. Parte da responsabilidade de um saber que se inter-relaciona e que permite ao outro a manifestação da própria singularidade, em presença do encontro partilhado. Responsabilidade que envolve um cuidar, de si e do outro:

Porque ser eticamente responsável quer dizer, como no jogo, levar o outro a sério, e isso significa à disposição de dar respostas às perguntas lançadas por ele. Inversamente, ao exigir-me, dando-me direito à resposta, ele me dá a chance de tornar, para mim mesmo, transparente e legítimo o meu comportamento (FLICKINGER, 2010, p. 121).

A relação formativa que se apresenta diante da obra de arte participa da constituição “(...) de autocriar-se na relação com o outro” (CARBONARA, 2013, p. 123), percorrendo o estranho que se apresenta e criando possibilidades de constituir o sujeito nas relações diante da capacidade humana de elaborar tais experiências e com elas transformar-se. A arte constitui-se como formação do sujeito no mundo e na sua manifestação de ser como *abertura para o reconhecimento da alteridade*⁵⁹, provocando a capacidade de compreensão do outro e redimensionando o saber-se. Traduz-se na “possibilidade de descobrir outros modos de ser, ensaiar formas de criação de si que ultrapassem os modos de subjetivação disponíveis.” (HERMANN, 2014, p. 129).

É através da abertura à experiência e à elaboração de sentido das experiências vividas que o indivíduo tem a chance de discernir sobre o agir em relação a diferentes contextos, sobretudo na presença do alheio que se mostra, em que a pessoa “(...) está disposta a reconhecer o direito particular do outro”, na possibilidade de desenvolver a agudeza de espírito, própria da sabedoria prática (GADAMER, 2007, p. 425). Apresenta-se o saber ético diante das situações, compreendendo as ações do mundo e formando aos homens – “Eis o caráter deliberativo da formação: tudo quanto se compreenda ultrapassa os limites de um simples entendimento sobre

⁵⁹ Hermann (2002, p. 102).

algo e alcança um modo de ser e de decidir sobre o viver no mundo.” (CARBONARA, 2017, p. 370).

A compreensão para este indivíduo que atribui um sentido ao mundo, em uma relação intersubjetiva, percorre o encontro dialogado entre o eu e o outro, sobretudo na abordagem questionadora da experiência na arte, em que os partícipes serão provocados ao jogo da obra, especificamente no pertencimento que este acontecer intenciona.

Na experiência do espetáculo de dança, o ato da cena possibilita ampliar a dimensão intersubjetiva de compreensão entre os artistas e a plateia. A abertura ao outro que se aproxima mostra-se como um deixar-se afetar pela singularidade que se apresenta, revelando uma liberdade diante de “(...) um princípio ético-moral, centrado no respeito do sujeito” (FLICKINGER, 2010, p. 183). Assim, atua “(...) na perspectiva de nos tornar sensíveis, tanto para reconhecer o externo a nós mesmos como para estar atento às diferenças e às desconsiderações de outros modos de ver o mundo” (HERMANN, 2014, p. 131). A presença do outro solicita a abertura à experiência real, permitindo a cada um dos partícipes ter a condição interpretativa que se constitui enquanto aplicação, ou seja, como dimensão de mundo que transforma aqueles que ali estão envolvidos, trazendo à tona a possibilidade de refletirmos sobre a criação de si frente as novas experiências.

Tendo em mente que a aplicação e a formação do saber prático são constituídas de experiências que envolvem virtudes intelectuais e morais, é o indivíduo que compreende de forma circular as experiências que o percorrem e a historicidade que o compõe, mantendo abertas as possibilidades que se apresentam no percurso experienciado, diante da alteridade do outro e “(...) a partir da potencialidade da experiência tal como a entende a hermenêutica. (...) Não se trata de um fluxo de percepções, mas de um acontecimento, de um encontro, um processo revelador que descobre a realidade como um acontecer” (HERMANN, 2010, p. 115).

Aqui, a hermenêutica surge como constituinte na formação da sensibilidade através da experiência da dança, “(...) que sustenta a experiência dela mesma”, constituindo-se na sua própria dança, como uma promessa sempre adiada de um revelar (TIBURI, 2012, p. 23). Mas, o que se pode dizer é que a dança solicita ser participada em seu pertencimento, para que a ação formativa se torne presença, principalmente porque a sensibilidade requer abertura para que o acontecimento possa sensibilizar.

Para Hermann (2014, p. 131), o encontro com a arte “(...) abre a compreensão para a alteridade, um modo de ser sensível diante do outro”, em um movimento em que a participação do outro se manifesta como caminho para a experiência hermenêutica e o fenômeno ontológico se apresenta como desvelamento ao compreender. A experiência com a arte posiciona o

indivíduo ao confronto consigo mesmo, em um permanente anúncio do revelar que se torna descoberta de algo encoberto. Concomitante, atualizar os entendimentos constituídos conduz à amplitude da compreensibilidade do próprio horizonte vivido, transpondo-se às ações da existência.

4 O ACONTECER DA DANÇA

O conceito de formação, já referido no capítulo anterior, tomado a partir da sua concepção moderna e revisado em uma perspectiva hermenêutica, conduz a investigação na direção dos processos de constituição humana. Não mais com a primazia do sujeito imanente, tal como a modernidade deu ênfase, mas como sujeito em relação. Trata-se de uma perspectiva intersubjetiva da formação, em que a abertura ao outro se faz condição do acontecimento formativo. A isso some-se ainda a dimensão estética dada por Gadamer, que permite reivindicar que toda experiência formativa atue na constituição de uma subjetividade que é sensibilidade antes mesmo de qualquer racionalidade. A tradição fenomenológica assumida na base dessa pesquisa dá-nos condições para percorrer esse caminho teórico de uma formação que começa seu movimento junto à sensibilidade humana. Por tratar-se de uma pesquisa que volta a sua atenção à formação em dança, esse apelo à dimensão sensível do humano se faz especialmente importante.

Por isso, o presente capítulo discorre sobre a dança, que se compreende no acontecer constituinte da formação da sensibilidade. A partir do momento em que a arte entra em contato com a presença do outro, ela participa de uma possibilidade de compreensão outrora inexistente. Afinal, o bailarino percorre o inusitado da cena com o saber coreográfico experienciado, transformando-o e tornando o momento uma captura de sensibilidade desvelada em movimentos e gestos que, para o espectador, tal experienciar se entrelaça como abertura à fala partilhada, salientando compreensões e sentidos estabelecidos, transformando a cena. Esse movimento estabelece a possibilidade do dizer formativo pautado pelo fenômeno ontológico na experiência hermenêutica da arte.

A dança que se experiencia é presença no movimento que se torna aproximação e unicidade diante do tempo, constituindo um a um no comungar do próprio acontecer. Além de instaurar o diálogo dançado, trata-se de uma fusão que destoa da mesmidade e que preenche aquilo que se manifesta diverso, na variabilidade de cada compreender. Estabelece-se na imediatez de “(...) um andar lancinante, que embala, fascina e instaura algo na temporalidade comum, (...) um andar, em pequenos passos, que deixa surgir nesse comum as singularidades do modo de andar de cada um(a).” (BARDET, 2014, p. 127).

Na experiência da dança tem fundamental importância o movimento de participação comum, dialogando entre o questionar e o compreender que se estabelecem, de tal maneira que este, se torna travessia para o processo de partilha, abarcando o sensível que transparece na arte. Na experiência da dança há sempre algo que não pertence ao indivíduo que dança, mas que

transborda ao comum. Tal como no jogo, o sujeito não é o jogador, mas o próprio jogo; o sentido da dança está além do que cada indivíduo possa lhe conferir, pois constitui-se fora de cada uma das consciências: na abertura a outrem em que a linguagem opera. O sentido da dança, para além de qualquer individualidade, constitui-se a partir da sensibilidade que apela à abertura e ao acolhimento da expressão da obra. No acontecimento da dança, multiplica-se o entrelaçamento dos espaços comuns e a abertura aos sentidos que se instalam, permitindo que se efetive o diálogo entre os partícipes – bailarino e espectador.

A dança, para Gil (2002, p. 90-91), habita o espaço dos possíveis, em que o movimento dançado se compõe dessas variáveis para constituir o seu objeto. Carregado de sentido para que se torne o gesto que constitui o próprio dizer, o movimento no acontecer da cena

(...) já não remete senão para si próprio, se constituindo na singularidade. Permitindo que aquele, que aprecia o gesto, o reintegre às compreensões prévias existentes. Porque, o espectador, (...) não vê unicamente com os seus olhos; recebe o movimento dançado com o seu corpo inteiro.

Encontra-se o movimento inserido em uma experiência que transforma a possibilidade de compreender, de tal forma que a obra de arte se manifesta nos entendimentos constituídos sobre o próprio mundo vivido, solicitando que o espectador e o bailarino comunguem seus diálogos e conduzam suas compreensões para além de entendimentos prévios.

A obra manifesta-se com vistas a permitir que as singularidades dos partícipes avancem à medida que a abertura ao inusitado se apresenta. Mas não se trata de singularidades determinantes de um entendimento, e sim singularidades que transbordam para um espaço comum e se encontram na linguagem para constituírem um sentido. Por conseguinte, traz à tona o movimento de, enquanto sentido, constituir-se na presencialidade dos que partilham o acontecer. Com Gadamer, pode-se dizer que o sentido de uma obra de arte “repousa muito mais no fato de ela estar presente”, transformando e formando os que participam do acontecimento (2010, p. 174).

A arte sustenta a sua essência enquanto possibilidade de formação aos que participam do acontecer: “Na experiência da arte vemos uma genuína experiência, que não deixa inalterado aquele que a faz, e perguntamos pelo modo de ser daquilo que é assim experimentado” (GADAMER, 2007, p. 153). Dessa forma, o acontecimento da arte revela-se enquanto presença que transforma o indivíduo, permitindo que se constitua o fenômeno ontológico, o qual se manifesta enquanto atribuição de sentido, expandindo o compreender de quem participa da experiência.

A obra é o momento de duração, o sentido que ‘toca’ e que sensibiliza, constituindo-se temporalmente ao modo em que o acontecimento da experiência se sustenta. O sentido da obra dissolve-se, então, na própria presencialidade, sem confirmações palpáveis, percorrendo um horizonte que está a se desvelar, afinal “(...) o sentido do que vai dizer o artista não está em nenhum lugar, nem nas coisas, que ainda não são sentidas, nem nele mesmo, em sua vida formulada” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 139). O sentido permanece no tempo de duração da obra, perseguindo as inquietações que solicitam os partícipes na atualização do próprio compreender, porque, assim como a vida, a obra se faz e se constitui no momento da cena, permanecendo pulsante e inacabada.

A obra exige a presença daquilo que é vivencial, das incompletudes e dos estranhamentos. Ela refaz-se na medida em que se manifesta, alargando em possibilidades e compreensões, diante do tempo que a percorre. Assim posto, o tempo como duração reside “(...) aquém e além do mesmo tempo, e o que chamo de meu presente estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro” (BERGSON, 2010, p. 161). Ressoa, pois, como afecção, inserida ao tempo que será mutável e permanece incompleta, afinal a sua temporalidade chega antes da interlocução. Traz junto de si o sentido para a compreensão, tornando o tempo produtivo e positivo para o compreender, atualizando os preconceitos e mantendo aberto o espaço do questionar. Ao suspender as certezas, mostra-se a possibilidade de revisitar a história na própria compreensão.

O bailarino, ao partilhar a experiência no momento do acontecer, torna-se abertura à possibilidade de constituir aquele que a presencia no tempo da realização, na unicidade do momento. Louppe (2012, p. 149) considera que, durante uma experiência coreográfica, “o bailarino e também o espectador tornam-se atores e testemunhas do tempo.” Um tempo que se consolida enquanto execução e acabamento, o momento do acontecer, o momento ‘*de um acto*’, que se finda enquanto tempo e permanece enquanto temporalidade sentida, configurando-se como possibilidade de compreensão, pois se realiza em um acontecimento em curso. A experiência da obra de arte constitui os partícipes no movimento do experienciar, diante da entrega ao outro que se apresenta e na transformação enquanto jogo que se estabelece.

4.1 DANÇA E COMPREENSÃO

Um corpo que dança torna visível a própria sensibilidade, transbordando em incessantes transformações e detalhando sentidos. Demanda, assim, uma escuta cuidadosa e um olhar apurado para a abertura que a experiência solicita. Um corpo que dança transborda em

singularidade, em sentido vivido que “(...) fala o silêncio, a mudez da língua, a qual, para compreendê-la, diz Merleau-Ponty, será preciso ‘olhar’ como os surdos olham os que falam” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 159).

A obra exige a presença daquilo que é vivencial, das incompletudes e dos estranhamentos. Ela refaz-se na medida em que se manifesta, alargando em possibilidades e compreensões, diante do tempo que a percorre. Assim posto, o tempo como duração reside “(...) aquém e além do mesmo tempo, e o que chamo de meu presente estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro” (BERGSON, 2010, p. 161). Ressoa, pois, como afecção, inserida ao tempo que será mutável e permanece incompleta, afinal a sua temporalidade chega antes da interlocução. Traz junto de si o sentido para a compreensão, tornando o tempo produtivo e positivo para o compreender, atualizando os preconceitos e mantendo aberto o espaço do questionar. Ao suspender as certezas, mostra-se a possibilidade de revisitar a história na própria compreensão.

Assim, como na sabedoria prática (*phronesis*), “(...) saber tomar decisões em face daquilo que não está inteiramente determinado e sobre o qual não se tem garantias dos resultados” (CARBONARA, 2017, p. 363), como também na experiência da obra de arte o seu sentido constitui-se muito mais como escolha deliberada do que vivência, do que a decorrência de qualquer captura de significado previamente determinado. Nesse sentido, a experiência estética é sempre uma experiência ontológica. Flickinger assim posiciona tal experiência: “(...) papel da experiência ontológica, vivida no encontro do indivíduo com a obra que o expõe ao impulso inquietador dela proveniente.” (FLICKINGER, 2010, p. 59). Afinal, estar diante de uma obra de arte possibilita aos partícipes “(...) olharem a si mesmos – com frequência, de maneira por demais estranha – no qual olhamos como somos, como poderíamos ser, o que acontece conosco (GADAMER, 2010, p. 56).

Uma vez que a arte fala e interpela diante da sua singularidade reveladora no encontro sensível da dança, torna-se travessia, intervalo, local de passagem e o meio de pertencimento do que se toca e do que se pode tocar. De acordo com Gil (2002, p. 188), a dança “(...) arranca precisamente o corpo do bailarino aos movimentos triviais, quer dizer, aos estados de coisas. O movimento por meio do qual ele se torna puro sentido, acontecimento”.

Por conseguinte, o bailarino ou o apreciador, indiferentemente da forma como a obra transcorre, envolve-se no jogo dançado e ambos só precisam saber como atravessar o pertencimento que se apresenta. Eles reúnem-se na simultaneidade da vida presente, na obra que não se finda, mas permanece fecunda, tirando-lhe a liberdade aparente, mostrando-se enquanto aquilo que se pode compreender. E, nesse acontecer, a sensibilidade permanece em

‘suspensão’, aí no exato momento em que se principia o sentido. E posiciona o indivíduo, diante da contradição na presença do estranho, convidando-o a reavaliar sua constituição histórica, seus entendimentos e ações, contribuindo para que o fenômeno hermenêutico se mostre.

Conforme a compreensibilidade apresenta-se diante da historicidade do indivíduo, este se dispõe a questionar-se enquanto permanente retomada ao horizonte interpretado, pois, ao aproximar o passado como um presente, se apresenta a possibilidade de formar um novo homem. A saber, que ele não se finda dentro de uma possibilidade ampliada e só se compreende a partir do momento em que se podem interpretar os significados: “E quem compreende algo, segundo Gadamer, compreende a si mesmo. Portanto, compreender sempre estará relacionado com algum modo de transformação de quem participa do processo compreensivo” (CARBONARA, 2017, p. 361), como também sempre será conduzido a uma nova compreensão, que não se esgota diante das verdades aceitas e elaboradas temporalmente. Pode-se, assim, ser interposto na realidade da vida, nas situações vivenciadas e na partilha do que pode ser compreendido, à medida do que se apresenta.

No discorrer gadameriano, o compreender constitui-se por meio da linguagem, efetivando-se na experiência do diálogo. Para Gadamer (2007, p. 612), o mundo é linguagem, ou ainda, a linguagem cria o mundo, logo “(...) o ser que pode ser compreendido é linguagem”. A expressão “pode ser” efetiva-se como possibilidade do compreender que ocorre na relação, pois *a compreensão se realiza num acontecimento em curso*, no movimento da vivência para a experiência, *no deslocamento do sujeito para a intersubjetividade*, ainda podemos dizer, que se efetiva *no deslocamento da consciência para a linguagem*⁶⁰.

Igualmente aberto à linguagem está “(...) o jogo na qual a compreensão pode acontecer e dar-se ao discurso que a expressa” (KAHLMAYER-MERTENS, 2017, p. 136), bem como o confronto incessante entre o discurso e o que pode ser compreendido, o que permite conduzir o processo de compreensão e de se expressar na linguagem, que só existe porque há a possibilidade do outro, “(...) e somente pelo fato de permitir que este outro lhe diga algo”. (GADAMER, 2007, p. 23).

Implica em construir uma compreensão sobre algo, para além do que é dito, enquanto abertura ao que se ouve, em um movimento intersubjetivo de historicidade compartilhada. No que tange à linguagem artística, ela “(...) não representa um conteúdo já sabido; ao contrário, ela provoca nossas perguntas, cujas respostas só se encontram ao longo de um processo aventureiro, ao qual nós temos de nos entregar” (FLICKINGER, 2010, p. 60). Suspendem-se

⁶⁰ Orientação Vanderlei Carbonara, em 09 de julho de 2021.

os partícipes dos condicionantes que envolvem a realidade, permitindo participar daquilo que é incerto e, ainda, *sentir a vida no todo*⁶¹.

A experiência da dança possibilita a compreensão constituir-se à medida em que percorre o lugar de “(...) uma participação num sentido comum” que se mantém enquanto presença, no momento do acontecimento da arte (GADAMER, 2007, p. 387). O compreender da obra, mesmo percorrendo o lugar do outro, reside na singularidade daquele que a experiencia e na sensibilidade que ressoa e, nesta reflexão, através do corpo dançante que se apresenta. Um revelar que se mostra enquanto atravessamento de uma experiência que pode ser compreendida frente a liberdade oferecida pela própria obra, em que se concebe como “(...) liberdade frente ao mundo circundante” (GADAMER, 2007, p. 573). É capaz de constituir possibilidades sobre o que pode ser compreendido jamais em sua totalidade, mas em sua tarefa infinita de compreender-se e ser capaz de novamente compreender, em conformidade com a formação e criação de si, transformando-se através das experiências que sensibilizam o humano em relação à alteridade que se aproxima.

Afinal, o compreender da arte dançada é a possibilidade de compreensão do processo de acontecimento a que ela se relaciona. Para Gadamer (2007, p. 631), à medida em que compreendemos, “estamos incluídos em um acontecer da verdade e quando de certo modo, queremos saber no que devemos crer, parece que chegamos demasiado tarde”, constituindo-se o espaço aberto, o qual se revela para ser interpretado novamente, assim como estar em pertencimento daquilo que não se parece ter a mesma significância, mas que diante da compreensão se expande.

Se a garantia à legitimação de um significado se manifesta na permanência do questionar, na arte dançada a compreensão se estabelece em um *continuum* questionar-se, em uma constante possibilidade de vir-a-ser corpo dançante. Corpo que se torna a via de abertura para o encontro entre a sensibilidade e a compreensão, enquanto dimensão do ser. Corpo que atua como motivo, como temática, como personagem entre os jogadores. O corpo que dança e se deixa compreender, como mediador da obra, pela via da metamorfose a que se propõe, uma vez que a dança habita o “(...) ‘inconsciente do corpo’, o ‘espaço dos possíveis’, o ‘lugar da não-inscrição’, da não compreensão (...) porque ela não é feita para ser *compreendida*” (GIL, 2002, p. 90-91). No acontecer da dança, o compreender manifesta-se diante do que se mostra e, ainda mais, no que se pode ver além, constituindo o autocriar-se, formando o indivíduo no transcorrer da temporalidade.

⁶¹ Para Gadamer (2007, p. 116) diante da experiência na arte, a aventura se manifesta, enquanto um acontecimento que permite sairmos enriquecidos e amadurecidos. Um encontro que possibilita *sentir a vida no todo*.

Portanto, a forma como somos afetados pela experiência da arte extravasa em prévias compreensões que se atualizam, reorganizando as possibilidades de diálogo e de questionamento. O sensível se mantém enquanto sentido na duração que se estende para além do tempo presente, atuando na formação da compreensão de mundo. Sobretudo, na relação intersubjetiva constituída na partilha, enquanto possibilidade discursiva que mostra e renova a própria identidade, condicionante à racionalidade exposta frente a obra.

4.2 O DITO QUE RESIDE NA EXPERIÊNCIA DA ARTE

Ao participar da experiência de arte, o indivíduo tem a possibilidade de vivenciar o fenômeno hermenêutico que se apresenta a partir “(...) de uma expectativa de sentido que nasce de uma copertinência inicial ao horizonte de aparição da obra” (Apresentação à edição brasileira da obra *Hermenêutica da Obra de Arte*, de Hans-Georg Gadamer, 2010, p. XII).

A obra de arte se mostra como algo dito, mas que guarda sempre algo não dito e, nessa dialética entre dito e não dito, exige do espectador que se faça partícipe na constituição de um sentido. Nas possíveis interpretações e pressupostos que atualizam as compreensões, ampliando a perspectiva sobre o novo compreender.

A obra, constituída pelo observador, “(...) é algo que só se estabelece como aquilo que aparece e se mostra naquele que o considera” (GADAMER, 2010, p. 53), possibilitando ao partícipe preencher o espaço no jogo da arte, aqui referida como a dança, tornando-se parte do acontecimento. Assim, estabelece-se no sentido de oportunizar ao espectador ser “(...) evidentemente mais do que um mero observador que vê o que se passa a sua frente. Ele é muito mais alguém que ‘toma parte’ no jogo, ele é uma parte do jogo”, que participa e partilha da constituição da obra que aí se apresenta (GADAMER, 2010, p. 165).

Entretanto, a obra exige um tempo de permanência diante da própria experiência, em que o indivíduo constitui a multiplicidade de entendimentos e questionamentos acerca do diálogo proposto. É somente na efetiva atenção destinada à obra que ela revela a sua essencialidade; a observação com cautela é o que motiva o tempo de duração sobre o qual aprendemos a nos demorar. E nesta pausalidade o partícipe tem a possibilidade de constituição de sentido da obra de arte, que “(...) comunica aquilo que é dito para além, como o dito de outro modo (GADAMER, 2007, p. 190). O movimento de elevar-se acima do que é possível perceber em sua composição, abarca a imensidão de significados postos e a possibilidade de ampliar nos partícipes o que, por ventura, viria a ser uma nova constituição, como continuação para o dito

de outro modo a proposta aí estabelecida, enquanto possibilidade de compreender, diante da historicidade de cada indivíduo.

Permitir que a obra apresente a riqueza de sentido e vida presente nela transforma o tempo como essência na experiência da arte, mantendo seu sentido aberto, o qual se mantém enquanto tempo de duração percorrendo a sua característica histórica diante do acontecimento, unificando o passado e o presente, constituindo a experiência que se legitima no percurso transcorrido. O que não quer dizer compreender a concepção da obra em si, mas o questionamento no acontecer da experiência estética, participando ativamente do jogo da arte.

A obra situa-se como vínculo ao sentido e como autora à uma compreensão que será mutável a cada novo tempo, porque, de acordo com Gadamer (2010, p. 14), na obra de arte, “tudo o que ela tem a dizer encontra-se imediatamente presente nela e constitui propriamente a sua fenomenalidade”. Nela encontra-se a relação do diálogo entre o horizonte do intérprete e o horizonte da obra e, por isso, mesmo estando no ambiente e vivenciando o contexto da obra, ocorre a inviabilidade de realizar o discurso sobre o seu início. Ele já foi constituído previamente na tradição que lhe contém, através da historicidade dos partícipes se apresenta um discurso que um se integra ao outro.

Para Gadamer (2010, p. 194), “(...) crescer no interior da obra de arte significa ao mesmo tempo crescer para além de nós mesmos. A arte que se mostra no (...) haver algo passível de ser mantido na demora hesitante”, permanece na temporalidade do hoje, do ontem e de sempre. Estabelece-se como circundante a duração que se efetiva enquanto tempo carregado de sentido e se manifesta no acontecer do discurso da obra, como possibilidade de fala na constituição entre o realizador e o espectador – “O único fato é o ‘há que se relacionar’. O artista abre mão do domínio de sua obra, desarma-se do discurso. O observador, a partir do seu repertório, interage com a obra e constrói com o artista a trama lúdica e poética.”⁶²

A dança se apresenta como um dito materializado no tempo. Mais do que servir-se como objeto de entendimento, o movimento dançado se mostra no tempo vivido e possibilita a constituição de sentido entre seus partícipes. Uma linguagem de interpretação e compreensão aplicada à historicidade daquele que se permite participar. Num diálogo próprio que se torna partilha no encontro da cena, e, que no jogo dançado, constitui um discurso que não se finda. Sobretudo, porque para se compreender o que a obra diz torna-se oportuno perceber “(...) um mundo próprio que não se repete, que é único como o próprio mundo” (GADAMER, 2010, p. 483). Constituído pelo sentido e a alteridade relativa que repousam no acontecer da obra de

⁶² Takahashi, Jo. In: *Leituras do Corpo*, Cristine Greiner e Cláudia Amorin, 2010, p. 144.

arte, na sua presença posta, “(...) de tal modo que acolhemos o aceno da arte para que perguntemos por seu significado. No momento em que seguimos tal aceno, adentramos o campo de jogo do acontecimento da hermenêutica da obra de arte” que, através da presença do outro, constitui a essência da compreensão humana (GADAMER, 2010, p. 16). Compreender uma obra de arte requer, do partícipe, acessar as compreensões prévias, permitindo que a obra ganhe voz, num movimento de abertura ao que aí se apresenta.

O que é dito, no jogo da arte, contém sempre mais do que o seu sentido é compreendido, encontrando-se na experiência que se realiza no percurso do inusitado. Como uma descoberta ao novo, um encantamento ao que se excede, diante da fala que alcança a singularidade de cada um, atualizando-se à medida que a obra ganha voz na dinâmica de quem participa do jogo.

Para Lawn, o dito é “obviamente aquilo que a proposta apresenta, mas o não-dito é aquilo que a motiva, o que questiona aquilo que a proposta em si responde” (LAWN, 2011, p. 113). Assim como, no experienciar da arte em que é solícito do partícipe uma resposta e que somente poderá ser dada (...) por aquele que pertence ao jogo” (GADAMER, 2010, p. 167). É o verbo que não necessariamente será conjugado, mas que percorre a criação de si, permitindo que a arte cumpra o seu papel, tornando-se *uma experiência que transforma aquele que a experimenta*⁶³.

A dança, que se manifesta diante da inesgotável realidade posta, habita para além do que é questionado, em uma “(...) dimensão que nos oferece a coisa, não como exposta diante de nós, mas como cheia de reservas”, que conduz e constitui ao que foi e ao que é, e que se abre na experiência à obra em que “(...) a percepção vem preencher o vazio do não dito” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 133-139), ressoando na manifestação corpórea, no gestual, que significativamente se expressa enquanto linguagem. O que se manifesta, diante do acontecimento, guarda mais do não dito do que do dito e se mantém harmoniosamente e pulsante. Porque “a dança é um encontro, dialógico, sempre interrompido, sempre repostado, sempre em devir, sempre no infinito, sempre finito, e, por isso mesmo, nunca sujeito à má-infinitude que faz perder a determinação, que elimina o contorno e borra o desenho” (TIBURI, 2012, p. 131).

É sempre, a dança, ainda mais que qualquer compreensão disposta, em que o partícipe precisa saber tanto quanto possa e exprima sua compreensão; tanto quanto possa presenciar e ainda mais que se possa conhecer em demasia. Até porque, uma interpretação somente, por fim,

⁶³ Gadamer (2007, p. 155).

desaparece na presença de uma nova experiência da obra, assim como uma experiência de *vir a ser*, discorrida por Thereza Rocha, (apud TIBURI, 2012, p. 91): “Se me dou a pensar a dança a partir do lugar aristotélico reservado para *o que vem a ser*, penso o movimento como atributo da passagem da potência ao ato, explicando a mudança como realização do ‘vir-a-ser’, já e sempre daquilo que se tornou possível”. Sobretudo, está na possibilidade do que pode vir além, do que amplia o horizonte, daquilo que se torna posteriormente ao que fora antes compreendido. Uma experiência de arte que resgata e inclui, estabelecendo na própria vivência uma identidade que participa da universalidade enquanto compreensão, mas, principalmente, no questionar reflexivo diante do estranhamento.

Na experiência da dança, o movimento do corpo sensível circunscreve-se na condição de novos entendimentos e compreensões acerca da obra e do questionamento da própria vivencialidade. O corpo, nas palavras de Gil (2013, p. 159), “(...) é a caixa de ressonância mais sensível das tendências mais obscuras de uma época.” E a dança surge como possibilidade de abertura para o despertar do questionamento e do entendimento das ações de mundo. Ela é constituída com vistas a romper com as construções da realidade, para trazer à tona “(...) vozes, sussurro de corpos, a elaboração de um texto vivo e múltiplo”, no desejo de conversar com o que é real (LOUPPE, 2012, p. 49), em uma estruturação constante e temporal do mundo que nos cerca.

A arte, primordialmente, “(...) intervém no curso do tempo, transformando o presente (realidade) por fazer desabrochar nele elementos imperceptíveis para a maior parte dos olhares” (GIL, 2013, p. 157). Conduz o indivíduo a formar sua reflexividade e o compreender diante das situações, sobretudo no educar pela sensibilidade do diálogo, o “(...) que permite fazer valer a polissemia dos discursos e criar um espaço de compreensão mútua dos envolvidos”, aspirando uma formação de abertura ao sensível humano (HERMANN, 2002, p. 95).

A arte propõe-se a transcorrer o caminho da não convenção, de construir o atual como um tempo singular nos movimentos que conversam com as sensibilidades e as escutas presentes, transpondo o tempo real na eternidade, porque a obra de arte “(...) diz algo a cada um como se isso fosse dito expressamente a ele, enquanto algo atual e simultâneo” (GADAMER, 2010, p. 06). Além disso, solicita a abertura à estrangeiridade do elemento alheio que nela contém, da história e da construção do mundo que a envolve, permitindo que a sua fala alcance o outro.

4.3 A EXPERIÊNCIA HERMENÊUTICA NA DANÇA

O movimento que articula a hermenêutica gadameriana e a dança se constitui na experiência do acontecimento da obra, diante da imprevisibilidade e na estranheza do outro, principalmente no que diz respeito à sensibilidade que transparece na experiência da arte, por meio da fragilidade exposta no corpo que dança. É a abertura que aproxima e constitui os partícipes na própria cena, especialmente porque a dança, assim como a hermenêutica, se constitui no acontecimento da experiência.

Permite expandir-se na intersubjetividade presente da cena, construindo o sentido que aí se estabelece, pois a partilha comum entre realizador e apreciador da obra de arte ocorre no tempo histórico e pela via da linguagem gestual manifesta na dança, em que a distância temporal aproxima as possibilidades compreensivas diante da experiência vivida. De fato, “(...) a cultura nunca nos oferece significações absolutamente transparentes, a gênese do sentido nunca está terminada (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 63). Os sentidos que se instauram na temporalidade vivida pertencem à historicidade que aí se encontra.

No acontecimento da dança a compreensão revela-se enquanto possibilidade, no movimento do bailarino ou na experiência do espectador, à medida em que percorre a temporalidade de ambos. Cada movimento do criador ou realizador da cena funde-se na experiência do espetáculo, em uma manifestação de maturação da sensibilidade, atingindo aquele que participa da cena. A experiência da dança, ainda, aproxima a sensibilidade na criação de um novo olhar, possibilitando uma nova compreensão da própria historicidade.

Isso posto, justifica-se aproximar a concepção de hermenêutica filosófica apresentada por Hans-Georg Gadamer, pois se estabelece uma racionalidade participativa das experiências e do percurso histórico. Para Gadamer, “(...) a hermenêutica é a arte de compreender derivada do nosso modo de estar no mundo” (HERMANN, 2002, p. 28). Porque, para se compreender, solicita-se a participação em um sentido comum, em que, primeiramente, “(...) aquele que quer compreender deve estar vinculado com a coisa que se expressa na transmissão” (GADAMER, 2007, p. 390). Aproxima-se o discurso apresentado pela arte da dança, em que, no momento da participação entre realizador e apreciador, ocorre a possibilidade compreensiva.

Se uma visão de mundo funcionalista dá à arte uma condição circunscrita ao deleite e ao entretenimento, a hermenêutica filosófica permite pensar a experiência da dança como autêntico processo formativo. Em Gadamer, a arte produz tanta verdade quanto a ciência: em ambas, a legitimidade é dada pelo jogo linguístico em que os sentidos são atribuídos pelos partícipes que comungam a experiência. Vivenciar a dança, nesse contexto, é constituir sentido

humano e, portanto, formar-se. Um movimento de autocompreensão histórica, revela-se a partir do agir perante a realidade que o cerca, ou seja, o “(...) saber discernir num movimento temporal de compreensibilidade” (CARBONARA, 2016, p. 364).

Evidencia-se, conseqüentemente, a dança como constituinte da sua formação histórica e cultural, pois se mantém enquanto permanência na tradição, transformando-se na temporalidade. Permeia, assim, a chance de ampliar o horizonte compreensivo que se estabelece nas manifestações históricas, tornando-se possibilidade de fala e de formação. Afinal, para Gadamer (2010, p. 04): “Toda a interpretação de algo compreensível, que auxiliem outros a alcançarem a compreensão, tem com certeza caráter linguístico”.

E, aqui, reside a reflexão sobre a linguagem da dança, pois ela solicita ser integrada à autocompreensão, ao autocriar-se, para que se efetive a possibilidade de compreender e de formar a autocompreensão, assim como a linguagem da arte que transita “(...) enquanto algo atual e simultâneo. Desse modo, vem à tona a tarefa de compreender o sentido daquilo que ela diz e de torná-lo compreensível – para si e para os outros.” (GADAMER, 2010, p. 06). Percorrendo a existência daquele que participa do acontecimento, em um diálogo contingente, exige uma elaboração do pertencimento, concomitantemente à experiência do bailarino e do apreciador, porque a experiência da arte

(...) é um empurrão violento, que comunica a grandeza presente nela, num diálogo que se compreende na lembrança, na alegria do encontro com a obra, nas experiências constituídas no próprio acontecer, (...) potencializando ao mesmo tempo o enriquecimento de nosso manancial compreensivo⁶⁴ (GADAMER, 2010, p. 17).

O que sugere inúmeras possibilidades de transpor o compreender, este que se mostra carregado de sentido, vinculado ao acontecer da experiência. Aproximando-se da estrutura hermenêutica, enquanto compreensão de algo que atinge o próprio entendimento, abre um leque de possibilidades compreensivas, afinal, “(...) quando se logra compreender, compreende-se de um modo diferente” (GADAMER, 2007, p. 392).

A arte ao se expressar, diante daquilo que escapa, transcorre para além do dito e se mantém como caráter oculto, sempre intensificando as possibilidades criadoras e questionadoras dos partícipes. Tornando-se a experiência da dança oportunidade constituinte da formação do saber-se diante das situações inusitadas, uma vez que amplia a manifestação da sensibilidade, nas relações, perante o agir discerne. Ressalta-se, ainda, a presença do sensível humano acerca das decisões que envolvem o outro e a compreensão que se mantém solícita.

⁶⁴ Apresentação à edição brasileira, *Hermenêutica da Obra de Arte*, Marco Antonio Casanova.

Hermann explica que a “experiência (*Erfahrung*), na perspectiva hermenêutica, expressa *uma vivência, pela qual aprendemos*” (2010, p. 115). Assim, a experiência da dança expressa vivências de bailarinos e espectadores que se encontram num jogo compreensivo no qual os partícipes se constituem. O acontecimento da dança perpassa sua estrutura por meio da ocasionalidade⁶⁵, sendo constantemente atualizada pela própria experiência a cada situação concreta, de uma maneira nova e diferente. O que infere, então, na compreensão que ocorre no próprio acontecer e, diante da historicidade dos partícipes, atinge suas relações de forma a desenvolver o aspecto universal. Transpondo a dança enquanto experiência constituinte de sentido da própria vivência histórica, essencial para formar a relação de compreensibilidade dos que dela participam.

A hermenêutica desenvolve o seu caráter como aspecto universal no campo da linguagem, não somente enquanto uma linguagem da arte, aqui analisada por intermédio da arte da dança, mas “(...) determina sua própria referência no ente como interpretação, (...) inclusive de uma linguagem que as coisas exercem, de que (...) por si mesmo se apresenta à compreensão” (GADAMER, 2007, p. 612). E se manifesta, neste contexto, por ser uma experiência que reúne arte e história, revelando-se, diante de uma compreensão que atinge a relação geral do homem com o mundo, percorrendo a própria essência histórica, pois compreender significa colocar-se a efeito da história e perceber que esta situa os efeitos da própria compreensão.

O que se pode “(...) dizer, inclusive, que os próprios conceitos de ‘arte’ e ‘história’ são formas de concepção que só se desdobram como formas da experiência hermenêutica a partir do modo de ser universal do ser hermenêutico” (GADAMER, 2007, p. 614). Referir-se ao fato de o indivíduo se deparar com as possibilidades de ser próprias da obra, no sentido de que é justamente com a “coisa-mesma” que se estabelece um diálogo autêntico. Concomitante, toda uma rica tradição de significados expressados pela obra solicita o questionar acerca da própria existência, que se posiciona por meio da abertura provocada pela compreensão a cada experiência vivida pelos partícipes, totalmente absorvidos no acontecimento.

Afinal, para Gadamer (2010, p. 23), na obra de arte acontece

paradigmaticamente aquilo que todos nós fazemos na medida em que estamos aqui: estruturação constante do mundo. Ela encontra-se em meio a um mundo em decomposição do habitual e familiar como um penhor de ordem, e talvez todas as forças de conservação e manutenção que sustentam a cultura humana repousem sobre aquilo que vem ao nosso encontro de maneira exemplar no fazer dos artistas e na experiência da arte: o fato de sempre ordenarmos uma vez mais aquilo que nos decompõe.

⁶⁵ “Ocasionalidade quer dizer que o significado continua se determinando, quanto ao conteúdo, a partir da ocasião em que é pensado, de maneira que contém mais do que conteria sem essa ocasião” (GADAMER, 2007, p. 206).

Nessa experiência, o encontro da hermenêutica e a dança situa-se para além do que pode ser dito, no percorrer *pari passu* entre os corpos que dançam, formando os que, por ela, se permitem conduzir e apreciar. No “(...) jogo da própria linguagem, que nos interpela, propõe e se recolhe, que pergunta e se consuma a si mesmo na resposta” (GADAMER, 2007, p. 631), em um compreender que se mostra persistência, diante do instante em que um novo questionar pede passagem. E o jogo, entre a compreensão prévia e o que pode *vir-a-ser*, se instala. Eis aí o acontecimento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na experiência me constituo; nesta experiência me torno outro.

A dança estabelece-se como via de reflexão, ao longo do estudo, articulada à formação sob a perspectiva hermenêutica gadameriana, que transparece na trajetória textual. Inicialmente, ao discorrer sobre o aspecto histórico da dança, insere-se como propulsora na amplitude da sensibilidade.

Manifesta-se a dança como constituinte de uma história e de uma compreensão existencial, permeada pela tradição de um corpo formatado que percorre a manifestação da sensibilidade diante da experiência vivida. Forma-se um corpo dançante que movimenta a incessante busca pelo autocriar-se, constituindo-se em um constante caminhar comum que permite se afetar pela presença do outro, no revelar do *verdadeiro fazer enquanto se faz*.

Na experiência cênica, o bailarino possui uma perspectiva para o desenvolvimento da representação na obra; porém, diante do inusitado, será solícita uma conduta que demanda o cuidar perante o expectador, concomitantemente aos corpos em movimento que participam da realização da cena. Observa-se uma manifestação de escuta ampliada, *um esforço dos pares para aprender a ouvir, em uma espera condicionada à possibilidade de uma experiência posterior*, em relação ao bailarino e que, invariavelmente, transpõe-se ao espectador. Essa experiência produz um acontecimento de transformação entre os partícipes e, assim, a abertura própria à experiência estética vivida faz-se também experiência ética diante de um tu. Sobretudo, manifesta-se como um ato decisivo, pois estar presente na cena, na sua constituição e na elaboração da obra, requer um indivíduo reflexivo que se posicione no agir ponderado e no discernimento perante aquilo que as ações solicitam.

A dança, no acontecer da experiência, manifesta *o modo de ser da própria obra de arte*, momento em que as regras passam a ser assumidas pelos partícipes e que, no transcorrer da ludicidade, conduzem o acontecimento da arte na presença da estrutura do jogo proposto por Gadamer, discorrido no segundo movimento do texto. Uma vez que a participação se revela no encontro intersubjetivo, no diálogo estabelecido que persiste enquanto tempo cheio, capaz de tornar o momento da abertura à arte um tempo que se constitui como essência na condição de estabelecer uma ligação entre vivência e experiência. Sem dúvida é uma experiência de pertencimento da qual, quem a vivencia torna-se outro.

Trata-se de um tempo que circunda a atribuição de significados, conduzindo os entendimentos prévios a uma nova atualização, deslocando-se do subjetivo para o intersubjetivo. Percorre da vivência sentida na individualidade condensada para a experiência que se configura na presença de outro; no acontecer da arte, solicita a abertura e o questionamento, reeditando as próprias vivências na experiência percorrida e que se efetiva a manifestação de possíveis compreensões diante da realidade vivida. Posiciona-se perante o agir decisivo, nas situações que demandam uma conduta moral na presença do que se compreende humano, sabendo-se que o compreender se manifesta em um contexto histórico e de participação comum, um processo deliberativo.

Quando se compreende algo, se modifica o modo de agir, valendo-se das experiências elaboradas para, assim, deliberar com prudência, em um saber-se que não se esgota. E aqui reside a presença da experiência estética na formação, ocasionando o processo de transformação de si diante do questionar solicitado pela arte que, ao ser inserida ao processo de constituição formativa, possibilita conduzir o indivíduo a determinar o seu processo de formação. Uma ação educativa que se mantém aberta na relação, permitindo que o outro se manifeste inteiramente outro.

Ao refletir sobre o terceiro movimento do texto, percebe-se a aproximação da experiência da dança e a possibilidade de transformação que o jogo da arte estabelece. Uma experiência participativa do movimento que sempre retorna, à medida em que se mostra como um compreender que não se finda. O diálogo de historicidade que compõe o acontecer jogado, é conduzido pela transformação da sensibilidade que permanece como um eterno revelar, pois o desvelamento sempre se coloca aquém à compreensão e propõe a amplitude de compreensibilidade do próprio horizonte vivido, possibilitando a manifestação do movimento *continuum*, enquanto abertura ao outro.

O vínculo de sentido, conduzido pela presença histórica do realizador da arte, se estabelece como aquilo que se tornou o dito de outro modo, constituindo-se no tempo presente e na particularidade que se mostra. No acontecer do jogo, materializa-se o tempo vivido, em que o corpo que dança torna-se o condutor da possibilidade de transformação. Inserido à experiência hermenêutica, o diálogo pela sensibilidade cria espaço para o autoconhecimento e a compreensão, que seguirá *atuando enquanto discernimento no acontecer da própria experiência*. Aproxima, assim, a arte e a hermenêutica filosófica à realidade existencial, participando da ação do outro, inserida em uma compreensão ética em relação ao vínculo dos envolvidos, tornando-se experiência pela qual aprendemos. É formação que se estabelece aberta à aproximação do outro enquanto possibilidade de aprender sobre si, dando continuidade à

expansão relacionada à compreensão de mundo. Possibilitando, que na amplitude de escolhas profissionais, o humano e a eticidade conduzam as condutas e as ações vividas. Uma formação humana que pede passagem ao desenvolvimento e a constituição pedagógica educacional.

Vivenciar este momento descritivo possibilita ampliar a dimensionalidade da dança na formação da sensibilidade e a compreensão da essência histórica de quem participa da experiência. Agrega, na própria estrutura existencial, uma releitura possível para transpor-me às determinações que a realidade exige. Compõe, assim, a trajetória educacional no conduzir a compreensão perante a experiência percorrida, sobretudo na transformação de ações que resultem em decisões acertadas diante da contingência do tempo, abrindo espaço para novas reflexões e participando da racionalidade ao se pensar a formação.

O cuidado inerente à vivencialidade que atinge a presença do alheio produz sentido sobre o ato de educar. Ao tocar o outro, carrego um pouco de si, assim como *educar é educar-se*. Uma formação que emerge da arte de compreender e se tornar compreensível, em um movimento do ser que se volta para si através do outro, percorrendo a essência hermenêutica que reside no estar aberto à própria experiência, produzida no espaço do diálogo à compreensão mútua. *Que a arte nos aponte uma resposta*⁶⁶, não concludente, mas na amplitude de possibilidades criadoras que a sensibilidade nos revela.

⁶⁶ Música “Metade”, de Oswaldo Montenegro, 1968.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Alfredo Bossi e Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução e notas: Edson Bini. 4. ed. – São Paulo: Edipro, 2014.
- BARDET, Marie. **A Filosofia da Dança**. Tradução: Regina Schöpke, Mauro Baladi. – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.
- BERGSON, Henry (1859-1941). **Memória e Vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze; Tradução Claudia Berliner; revisão técnica e da tradução Bento Prado Neto. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.
- BOUCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Tradução: Maria Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAMINHA, Iraquitán de Oliveira; SILVA, Marcos Érico de Araújo (Org). **Percepção, Corpo e Subjetividade**. São Paulo, SP: LiberArs, 2013.
- CAMINHA, Iraquitán de Oliveira. **10 Lições sobre Merleau-Ponty**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- CANTO-SPERBER, Monique. **A inquietude moral e a vida humana**. Tradução: Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2005.
- CARBONARA, Vanderlei. **Educação, ética e diálogo desde Levinas e Gadamer**. 2013. 170 f. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2013. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/3736>.
- CARBONARA, Vanderlei. O caráter deliberativo da formação a partir da concepção hermenêutica da aplicação. **Filosofia, Educação, Formação: I Jornada Internacional de Filosofia da Educação – III Jornada de Filosofia e Educação da FEUSP**. In: GOTTSCHALK, Cristiane Maria Cornelia; CARVALHO, José Sérgio Fonseca de; AQUINO, Julio Groppa. São Paulo: FEUSP, 2017. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/157>.
- CARBONARA, Vanderlei. **Filosofia da educação** – Apresentação geral, 30 de setembro de 2021. Vídeo de introdução a alguns temas de estudo da Filosofia da Educação, com ênfase nas teorias sobre a formação (*Paideia, Humanitas e Bildung*). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p4n_BPQpHp0
- CENCI, Angelo Vitório. **Aristóteles e a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- CERBONE, David R. **Fenomenologia**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

- CORBIN, Alain; COUTRAINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo** – 1. Da Renascença às Luzes. *In*: VIGARELLO, Georges (Dir.). 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- CORBIN, Alain; COUTRAINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo** – 2. Da Revolução à Grande Guerra. *In*: CORBIN, Alai (Dir.). 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- CORBIN, Alain; COUTRAINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo** – 3. As Mutações do Olhar. O Século XX. *In*: COUTRAINE, Jean-Jacques (Dir.). 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- DALBOSCO, Claudio Almir; MÜHL, Eldon Henrique; FLICKINGER, Hans-Georg (Org.). **Formação Humana (Bildung):** despedida ou renascimento? – São Paulo: Cortez, 2019.
- DOLTO, Françoise. **A imagem inconsciente do corpo.** Tradução: Noemi Moritz e Marise Levy. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DO VALE, Paulo Pires. Sê Inteiro – A autenticidade do sentir e a autonomia. Escola Superior de Educadores de Infância Maria Ulrich. **Revista Interações**, n. 37, p. 150-159, 2015. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/interaccoes/article/view/8470>.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia.** Tradução: Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FELDENKRAIS, Morshe. **Consciência pelo Movimento.** Tradução: Daisy A. C. Souza. 5. ed. São Paulo: Summus, 1977.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento:** o sistema Laban/Bartenief na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.
- FLICKINGER, Hans-Georg. **A caminho de uma pedagogia hermenêutica.** Campinas, SP: Autores Associados, 2010.
- FLICKINGER, Hans-Georg. **Gadamer e a Educação.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- GADAMER, Hans-Georg. **Acotaciones hermenéuticas.** Tradução: Ana Agud e Rafael de Agapito. Madri: Trotta, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg. **A ideia do bem entre Platão e Aristóteles.** Tradução: Tito LívioCruz Romão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- GADAMER, Hans-Georg. Erziehung ist sich erziehen. La Educación es educarse / Educação é educar-se. **Revista Santander**, n. 06, 2011. Disponível em: <https://www.uis.edu.co/webUIS/es/mediosComunicacion/revistaSantander/>.
- GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica em retrospectiva.** Tradução: Marco Antônio Casanova. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

GADAMER, Hans-George. **Hermenêutica da obra de arte**. Tradução Marco Antônio Casanova. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**. Tradução: Flávio Paulo Meurer; revisão da tradução de Enio Paulo Giachini. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, Bragança Paulista, SP: Universitária São Francisco, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método II: complementos e índice**. Tradução: Ênio Paulo Giachini; revisão da tradução: Marcia Sá Cavalcante-Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine; AMORIN, Cláudia. Leituras do corpo. *In*: GREINER, Christine; AMORIN, Cláudia. **Leituras do corpo**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. **Leituras de Judith Butler**. São Paulo: Annablume, 2016.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à filosofia**. Tradução: Marco Antonio Casanova. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

HERMANN, Nadja. **Autocriação e horizonte comum: ensaios sobre educação ético-estética**. Ijuí: Unijuí, 2010.

HERMANN, Nadja. **Ética e Educação: Outra Sensibilidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HERMANN, Nadja. **Ética e Estética: A relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

HERMANN, Nadja. **Hermenêutica e educação** [o que você precisa saber sobre...]. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HERMANN, Nadja. O enlace entre corpo, ética e estética. **Revista Brasileira de Educação**, v. 23, 2018. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/c3Z3pVfgTsGT5BrC3jF3nJS/?lang=pt>

HERMANN, Nadja. Razão e Sensibilidade: notas sobre a contribuição do estético para a ética. **Revista Educação e Realidade**, v. 27, n. 1, 2002. Disponível em:
<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/25936/15197>

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura**. Tradução/Revisão: João Paulo Monteiro e Newton Cunha. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Arte e Cognição**. São Paulo: Annablume, 2015.

LANGER, Suzanne K. **Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em uma nova chave.** Tradução: Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LAWN, Chris. **Compreender Gadamer.** Tradução: Hélio Magri Filho. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos.** Tradução: Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito: Ensaio sobre a Exterioridade.** Tradução: José Pinto Ribeiro. 3. ed. Biblioteca de Filosofia Contemporânea; 5. Catalogação na Publicação – Biblioteca Nacional de Portugal; Edições 70 Ltda., mar. 2017.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea.** Tradução: Rute Costa. Prefácio: Maria José Fazenda. 1. ed. Lisboa/Portugal: Orfeu Negro, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Souza. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Tradução: José Artur Gianotti e Amando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da técnica de Klauss Vianna.** São Paulo: Summus, 2007.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espço: aspectos de uma geofilosofia do movimento.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MUKAROVSKÝ, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte.** Lisboa: Estampa Ltda., 1988.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo – O poder da improvisação na vida e na arte.** Tradução: Eliane Rocha. São Paulo: Summus, 1993.

NEUBAUER, Vanessa Steigleder. **A noção de experiência vivencial significativa na hermenêutica de Hans-Georg Gadamer.** 2015. 150 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, programa de Pós-Graduação em Filosofia, São Leopoldo, RS, 2015. Disponível em: A noção de experiência vivencial significativa na hermenêutica de Hans-Georg Gadamer (jesuita.org.br)

NORA, Sigrid. **Húmus II.** Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

NUNES, Ana. **A Educação Estética de Schiller na Contemporaneidade: o uso da arte para uma educação moral.** Dissertação de mestrado de filosofia, Faculdade de Letras de Lisboa, 2013. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10951/1/ulfl155520_tm.pdf.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

RAJOBAC, Raimundo; BOMBASSARO, Luiz Carlos; GOERGEN, Pedro (Org.). **Experiência formativa e reflexão**. Caxias do Sul, RS: Educus, 2016.

RAJOBAC, Raimundo; BOMBASSARO, Luiz Carlos (Org.). **Música, Filosofia e Formação Cultural – Ensaios**. Caxias do Sul, RS: Educus, 2017.

SOARES, Carmen Lúcia Soares (Org.). **Corpo e História**. 4. ed. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2011.

SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem: numa série de cartas**. Tradução: Roberto Schwarz e Mário Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHMIDT, Lawrence K. **Hermenêutica**. Tradução: Fábio Ribeiro. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SKLIAR, Carlos. **Experiências com a palavra: notas sobre linguagem e diferença**. Rio de Janeiro: Wak, 2012.

SKLIAR, Carlos. **Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não existisse aí?** Tradução: Giane Lessa. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SHUSTERMAN, Richard. **Consciência Corporal**. Tradução: Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Realizações, 2012.

TIBURI, Marcia; ROCHA, Thereza. **Diálogo/Dança**. São Paulo: Senac São Paulo, 2012.

TOLLE, Oliver. **Luz estética: A ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação**. Tese apresentada pela Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia: programa de Pós-Graduação em Filosofia. São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-03062008-203027/publico/TESE_OLIVER_TOLLE.pdf.

VIANNA, Klauss. **A dança**. Colaboração: Marco Antonio de Carvalho. 8. ed. São Paulo: Summus, 2018.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. O conceito de vivência (Erlebnis) em Nietzsche: gênese, significado e recepção. **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 127, p. 141-155, jun. 2013. Disponível em: SciELO - Brasil - O conceito de vivência (Erlebnis) em Nietzsche: gênese, significado e recepção O conceito de vivência (Erlebnis) em Nietzsche: gênese, significado e recepção

VIGARELLO, Georges. **O sentimento de si: história da percepção do corpo, séculos XV – XX**. Tradução: Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.