

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
PRÓ- REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
ÁREA DE CONHECIMENTO DAS HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
MESTRADO ACADÊMICO EM EDUCAÇÃO**

**AMANDA KHALIL SULEIMAN ZUCCO**

**A EXPERIÊNCIA DA VELHICE À FLOR DA PELE:  
O GESTO DA DANÇA COMO FORMAÇÃO DO SUJEITO VELHO**

**CAXIAS DO SUL, 2021**

**AMANDA KHALIL SULEIMAN ZUCCO**

**A EXPERIÊNCIA DA VELHICE À FLOR DA PELE:  
O GESTO DA DANÇA COMO FORMAÇÃO DO SUJEITO VELHO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Caxias do Sul, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Educação. Linha de Pesquisa: História e Filosofia da Educação.

**Orientador:** Prof. Dr. Vanderlei Carbonara.

**CAXIAS DO SUL, 2021**

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

Z94e Zucco, Amanda Khalil Suleiman

A experiência da velhice à flor da pele [recurso eletrônico] : o gesto da dança como formação do sujeito velho / Amanda Khalil Suleiman Zucco. – 2021.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2021.

Orientação: Vanderlei Carbonara.

Modo de acesso: World Wide Web

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

1. Envelhecimento - Educação. 2. Idosos - Educação. 3. Educação. 4. Merleau-Ponty, Maurice, 1908-1961. 5. Gadamer, Hans-Georg, 1900-2002. I. Carbonara, Vanderlei, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 37.04-053.88

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)  
Carolina Machado Quadros - CRB 10/2236

**A EXPERIÊNCIA DA VELHICE À FLOR DA PELE:  
O GESTO DA DANÇA COMO FORMAÇÃO DO SUJEITO VELHO**

Amanda Khalil Suleiman Zucco  
Bolsista PROSUC/CAPES

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Caxias do Sul, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Educação. Linha de Pesquisa: História e Filosofia da Educação.

Caxias do Sul, 17 de dezembro de 2021.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Vanderlei Carbonara (presidente - UCS)

Profa. Dra. Verónica Pilar Gomezjurado Zevallos (UCS)

*Participação por videoconferência*

Profa. Dra. Sônia Regina da Luz Matos (UCS)

*Participação por videoconferência*

Profa. Dra. Terezinha Petrucia da Nóbrega (UFRN)

Dedico este trabalho a todas as velhices que lutam contra as durezas do ser humano, que inspiram com sua simplicidade de ser, que acreditam na preciosidade da vida, que se entregam à sensibilidade e, por isso, se permitem dançar. Em especial, ao meu avô Khalil (*in memoriam*) com quem aprendi a curiosidade e o amor pelo conhecimento. Teu nome seguirá comigo.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é verbo que propõe fluxo de energias e movimento de vida. Ao findar esse processo intenso, sou tomada pelo desejo amoroso de agradecer:

Ao jardineiro do amor, Jesus.

À minha família. Minha mãe que é força de vida, mulher de muitas intensidades e sensibilidades. Mãe, eu sempre senti tua dedicação e cuidado. Foram muitas tardes que você esteve do meu lado me ajudando a fazer os temas da escola, sendo exemplo de curiosidade, de inquietação e colo de amor e diálogo. Meu pai, por seu jeito resguardado de ser e amar. Pai, eu vi teu esforço e suor. Foram muitos anos de trabalho pesado vislumbrando um futuro melhor e buscando construir o seu possível para nos apoiar e nos amar do seu jeito. Minhas irmãs, Danúbia Helena, Bárbara, Cinara, Simone e meu irmão Daniel, obrigada por serem porta-voz da alegria.

Ao meu parceiro de muitas lutas e alegrias diárias. Maurício, você foi colo do meu choro e abraço nas minhas explosões de euforia. Compreendeu com serenidade minhas ausências, minha necessidade de tornar o nosso pequeno lar numa sala diária de estudos. Foi apoio, carinho e silêncio. Obrigada por ser paciência e presença em todos os momentos!

Ao orientador, professor Vanderlei que foi inspiração para iniciar e seguir esta trajetória acadêmica. Sua seriedade e sensibilidade refinada não apenas ofereceram condições para que eu pudesse compor essa pesquisa, como foram presença acolhedora e incentivo nos momentos de insegurança e dificuldades.

Às colegas e amigas Daiane, Gislaine e Lilibth pelos vínculos nutritivos que as andanças do mestrado nos propiciaram. Obrigada pelas redes de parceria e força que vocês alentaram durante esse percurso.

Aos professores e colegas do PPGEdU/UCS incríveis com quem tive o prazer e a estima de cultivar outros movimentos reflexivos e horizontes compreensivos. Em especial, à profa. Terciane, por nutrir espaços de diálogo com gestos de atenção e cuidado, e, aos colegas de orientação, Altemir e Rudson obrigada pelas trocas afetivas. Essa caminhada com certeza ganhou outros sentidos ao lado de todos vocês.

À família de laços invisíveis que a vida me presenteou com carinho, afeto e amizade. Aline, Anderson, Ana Paula, Janaína, Patrícia e Renata, e com vocês vivo diariamente o cultivo da felicidade com risadas espontâneas, doses de encorajamento e a partilha de nossos sonhos.

Às professoras e amigas que o caminho da dança me presenteou. Vanessa e Carina, obrigada por oferecerem sensivelmente o seu melhor e acreditarem no meu jeito espontâneo de ser. Vanessa, essa conquista também é fruto das bonitezas que você espalha.

Às mulheres e alunas maravilhosas que a docência no Programa UCS Sênior me presenteou.

À CAPES, pelo incentivo à pesquisa através desta bolsa de estudos ofertada durante o período de dois anos.

*“Por oposição aos gerontologistas, que analisam a velhice como um processo biológico, eu estou interessado na velhice como um acontecimento estético. A velhice tem a sua beleza, que é a beleza do crepúsculo. A juventude eterna, que é o padrão estético dominante em nossa sociedade, pertence à estética das manhãs. As manhãs tem uma beleza única, que lhes é própria. Mas o crepúsculo tem um outro tipo de beleza, totalmente diferente da beleza das manhãs. A beleza do crepúsculo é tranquila, silenciosa – talvez solitária. No crepúsculo tomamos consciência do tempo. Nas manhãs o céu é como um mar azul, imóvel. No crepúsculo as cores se põem em movimento: o azul vira verde, o verde vira amarelo, o amarelo vira abóbora, o abóbora vira vermelho, o vermelho vira roxo – tudo rapidamente. Ao sentir a passagem do tempo nós percebemos que é preciso viver o momento intensamente. Tempus fugit – o tempo foge – portanto, carpe diem – colha o dia. No crepúsculo sabemos que a noite está chegando. Na velhice sabemos que a morte está chegando. E isso nos torna mais sábios e nos faz degustar cada momento como uma alegria única. Quem sabe que está vivendo a despedida olha para a vida com olhos mais ternos...”*

Rubem Alves

## RESUMO

O presente estudo propõe-se a investigar os conceitos de *corpo* na fenomenologia de Merleau-Ponty e *experiência* na hermenêutica de Gadamer, a fim de analisar suas contribuições para a experiência estética do gesto dançado como formação do sujeito na velhice. Em Merleau-Ponty rompe-se a noção do corpo-objeto e compreende-se o corpo como presença entrelaçada no mundo, sendo que a existência é corporal, ou seja, o corpo como possibilidade de contato a partir da experiência, sendo assim, condição para a formação do sujeito velho. Em Gadamer, afasta-se da concepção moderna de experiência e orienta-se a partir da experiência hermenêutica com vistas ao processo de formação, e, especialmente para a experiência estética do gesto dançado na velhice. O desenvolvimento desta pesquisa orientou-se por uma investigação teórica-conceitual sobre os pensamentos filosóficos e algumas obras selecionadas de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Os movimentos investigativos se fazem a partir da *análise*, *descrição* e *interpretação* dos conceitos estruturantes de modo a elucidá-los e estabelecer diálogos com a temática do estudo. Assim, a presente dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro, intitulado “Corpo e velhice em deslocamento: a caminho da corporeidade em Merleau-Ponty” apresenta um deslocamento da concepção de corpo-consciência e passa a orientar-se pela compreensão corporeidade em Merleau-Ponty, a fim de discutir o corpo na velhice. Logo após, o segundo capítulo “A experiência e a velhice: em busca da experiência estética em Gadamer” propõe a aproximação da experiência hermenêutica em Gadamer com a velhice, tendo em vista perseguir a experiência estética a partir do conceito de vivência. E, por fim, o terceiro capítulo “O gesto da dança e a formação na experiência da velhice: um horizonte de sentidos”, apresenta o gesto dançado como possibilidade de experiência estética do artista na velhice, isto é, como formação do sujeito.

**Palavras-chave:** Formação. Velhice. Corporeidade. Experiência Estética. Gesto da dança.

## ABSTRACT

This study proposes to investigate the concepts of *body*, in the phenomenology of Merleau-Ponty, and *experience*, in the hermeneutics of Gadamer, with the purpose of analysing their contributions to the aesthetic experience of the danced gesture as formation of the person in the old age. In Merleau-Ponty, the notion of body-object is broken and one understands the body as an interlaced presence in the world, and the existence is corporal, in other words, the body is seen as a possibility of contact from the experience, this being a condition for the formation of the old person. In Gadamer, one deviates from the modern conception of experience and one is guided from the hermeneutical experience, with a view to the process of formation and, specially to the aesthetic experience of the danced gesture in the old age. The development of this research was oriented by a theoretical-conceptual investigation about the philosophical thoughts and some selected works by Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) and Hans-Georg Gadamer (1900-2002). The investigative movements are made from the *analysis, description and interpretation* of the structuring concepts, in order to clarify them for the establishment of dialogues with the study theme. Thus, this dissertation is organized in three chapters. The first one, entitled “Body and old age in displacement: en route to the corporeality in Merleau-Ponty”, presents a displacement of the body-awareness conception and it is oriented by the corporeality apprehension in Merleau-Ponty, in order to discuss the body in the old age. Right after, the second chapter, “The experience and the old age: in search of the aesthetic experience in Gadamer”, that proposes the approach of the hermeneutical experience in Gadamer to the old age, with a view to pursue the aesthetic experience from the existence concept. In the third chapter, “The gesture of the dance and the formation in the experience of the old age: a horizon of senses”, the danced gesture is presented as a possibility of aesthetic experience of the artist in the old age, in other words, as formation of the person.

**Keywords:** Formation. Old age. Corporeality. Aesthetic Experience. Gesture of the dance.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>ABERTURA: ANDANÇAS DA PESQUISA.....</b>	<b>13</b>
1.1	PRIMEIRA ANDANÇA: PROPOSTA DA PESQUISA .....	14
1.2	SEGUNDA ANDANÇA: ABORDAGENS TEÓRICO-CONCEITUAIS .....	18
1.3	TERCEIRA ANDANÇA: PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO .....	23
<b>2</b>	<b>O CORPO E A VELHICE EM DESLOCAMENTO: A CAMINHO DA CORPOREIDADE EM MERLEAU-PONTY.....</b>	<b>25</b>
2.1	O CORPO-CONSCIÊNCIA: A RUPTURA COM A METAFÍSICA DO SER .....	27
2.2	O CORPO PERCEPTIVO EM MERLEAU-PONTY: NÓ COM O MUNDO .....	31
2.3	O CORPO ENCARNADO: A CORPOREIDADE COMO CAMPO DE EXPERIÊNCIA CORPORAL .....	37
2.4	OS CORPOS VELHOS E AS EXPERIÊNCIAS .....	41
<b>2.4.1</b>	<b>O corpo velho-objetivado: uma experiência de improdutividade.....</b>	<b>42</b>
<b>2.4.2</b>	<b>O corpo velho-desconhecido: uma experiência de estranheza .....</b>	<b>48</b>
<b>2.4.3</b>	<b>O corpo velho-feminino: uma experiência de fragilidade.....</b>	<b>52</b>
2.5	O CORPO E A EXPERIÊNCIA NA VELHICE: TECENDO OS FIOS DA CORPOREIDADE .....	59
<b>3</b>	<b>A EXPERIÊNCIA E A VELHICE: EM BUSCA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM GADAMER .....</b>	<b>65</b>
3.1	O CONCEITO DE EXPERIÊNCIA E A EXPERIÊNCIA HERMENÊUTICA EM GADAMER .....	66
3.2	A EXPERIÊNCIA E A VELHICE .....	68
<b>3.2.1</b>	<b>A experiência e sua abordagem moderna: a velhice como fase da vida .....</b>	<b>73</b>
<b>3.2.2</b>	<b>A experiência hermenêutica da velhice .....</b>	<b>75</b>
3.3	UM PERCURSO NA EXPERIÊNCIA: EM BUSCA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA A PARTIR DO CONCEITO DE VIVÊNCIA EM GADAMER.....	81
<b>3.3.1</b>	<b>O conceito de vivência a experiência estética.....</b>	<b>82</b>
<b>3.3.2</b>	<b>A vivência estética no experienciar do gesto dançado .....</b>	<b>87</b>
<b>3.3.3</b>	<b>A experiência estética: a experiência artística da obra de arte .....</b>	<b>90</b>

<b>4</b>	<b>O GESTO DA DANÇA E A FORMAÇÃO NA EXPERIÊNCIA DA VELHICE: UM HORIZONTE DE SENTIDOS .....</b>	<b>101</b>
4.1	O GESTO DANÇADO COMO OBRA DE ARTE NA VELHICE .....	102
4.2	UM OLHAR FENOMENOLÓGICO PARA O GESTO DA DANÇA NA EXPERIÊNCIA DA VELHICE.....	111
<b>4.2.1</b>	<b>Primeira cena-gesto: a pele e um olhar estrangeiro para o rosto .....</b>	<b>113</b>
<b>4.2.2</b>	<b>Segunda cena-gesto: o chão e o emaranhado de tramas .....</b>	<b>114</b>
<b>4.2.3</b>	<b>Terceira cena-gesto: um casamento e uma morada dos pés.....</b>	<b>115</b>
4.3	VESTÍGIOS DE UM OLHAR FENOMENOLÓGICO: O GESTO DANÇADO NA EXPERIÊNCIA DA VELHICE E A FORMAÇÃO DE SI.....	115
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>124</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>130</b>

## **1 ABERTURA: ANDANÇAS DA PESQUISA**

As andanças vêm para nos falar dos trajetos percorridos, das marcas que ficaram, dos vestígios que nos levaram a outros lugares e de tudo aquilo que se destacou ao nosso olhar, provocando o desejo de construir esta pesquisa. Há um primeiro contato com a velhice, que se instaura na monitoria junto à atividade de Dança e Expressão Corporal do Programa UCS Sênior, da Universidade de Caxias do Sul. A experiência de ensaiar os passos da docência seguiram pelos caminhos de pesquisa, como bolsista de iniciação científica, e como aluna da graduação nos cursos de Dança e Educação Física – Licenciatura da UCS. Cabe dizer que o desenvolvimento desta pesquisa tem origem nesta trajetória acadêmica, onde velhice, corpo, dança e experiência estética entrelaçaram-se como possibilidade de formação. Explico melhor, como proposta de trabalho de conclusão do curso de Dança, deixei-me levar pelo desafio de criar, ensaiar e apresentar uma obra coreográfica de mulheres velhas. Lembro que, num momento, me percebi não mais professora, pesquisadora ou coreógrafa destas mulheres velhas: estava assistindo-as como parte do público, estranhamente emocionada com o gesto dançante de seus corpos. E, de alguma forma, aquela experiência artística parecia tomá-las por inteiro. Ao que se manifestava, a proposta artística trazia com o gesto da dança um estado demasiadamente sensível, completamente diferente, desconhecido e desafiador para aquelas mulheres. Foi por estes nós de afetações que emergiu o desejo de investigar teoricamente a experiência estética do gesto dançado na velhice.

Na base de desenvolvimento desta investigação, ressaltamos que o pesquisar as andanças que perfazem a formação do sujeito na velhice, sugerem acuidade de nossa percepção sobre os entendimentos que circundam esta experiência. Ao invés de nos fecharmos aos entendimentos depreciativos sobre as transformações que o corpo desvela ao longo da passagem do tempo, sugerimos uma abertura a outras possibilidades de compreensão a respeito da corporeidade e da experiência na velhice. Tal abertura não está desalentada, interliga-se à sensibilidade, trazendo a vivência estética do gesto dançado como possibilidade de uma experiência estética ao sujeito velho que se entrega ao jogo da arte. É por meio deste acontecimento artístico que nos propomos a considerar a formação a partir da experiência estética na velhice. Isto é, uma formação emergente do corpo, que surge na sensibilidade e na corporeidade, ambas, como campo de experiência do gesto dançado.

Nessa direção, acrescentamos nossas andanças, que constituíram o desenvolvimento deste estudo. Na primeira delas, pontuaremos a contextualização da temática acerca da pesquisa, nos propondo a apresentar um breve cenário sobre a velhice. Além disso, neste item,

serão expostos nossa problemática e nossos objetivos. Na segunda, serão apresentadas considerações importantes sobre autores, obra e os conceitos estruturantes do trabalho teórico. Por fim, a terceira andança nos indicará o percurso teórico-metodológico assumido para o estudo.

### 1.1 PRIMEIRA ANDANÇA: PROPOSTA DA PESQUISA

Nos propomos, ao longo desta pesquisa, posicionar uma compreensão da velhice que dispensa discursos que retratam as dimensões físicas, emocionais e sociais do sujeito. Ao invés disso, trazemos como ponto de discussão uma outra face da velhice, que se mostra na pele, no rosto, no modo de ser e nas experiências do corpo. Deste modo, entendemos que esta pesquisa evidencia-se na medida em que traz para a cena científica outra maneira de perceber a velhice e sua formação. Todavia, destacamos alguns aspectos importantes, tais como algumas camadas a serem desveladas e consideradas para nossa percepção acerca do cenário atual sobre tal temática.

Atentamo-nos para a conjuntura que se apresenta no cenário contemporâneo: o crescimento significativo da população idosa. Não há como pensarmos a existência humana longeva sem refletirmos acerca da velhice e suas implicações. Sabemos que, nos dias atuais, o cenário social manifesta, de forma proeminente, o fenômeno mundial da velhice. Camarano (2002) justifica que o aumento, significativamente mais elevado da população idosa, é resultado de suas mais altas taxas de crescimento, em face da alta fecundidade prevalente no passado, comparativamente à atual e à redução da mortalidade. Sabe-se que as projeções identificam que a população brasileira inicia um processo de transição demográfica. Em outras palavras, “Atualmente estamos com quase 20 milhões de população de 65 anos e mais e vamos chegar até 35 milhões em 2100” (SAAD, 2019, p. 31).

Dado o fato da diminuição da população e o alargamento do envelhecimento em favor de uma perspectiva ascendente da vida, a velhice é uma realidade de preocupação social. O envelhecimento populacional revela-se um cenário importante a ser reconhecido pela/para a sociedade. Tendo presente as projeções para a população brasileira, torna-se importante considerar a distribuição etária crescente para o fenômeno da velhice, principalmente no que diz respeito às implicações e aos desafios que acometerão a educação.

Nesta linha, percebe-se que o envelhecimento é muitas vezes reconhecido pelo aumento irreversível da idade e, frente a isso, Camarano e Kanso (2016) destacam-no como um processo irreversível, natural e individual, que vem acompanhado por perdas progressivas de função e

de papéis sociais, um processo único que depende de capacidades básicas, adquiridas e do meio ambiente. Na mesma direção, anuncia-se que o envelhecimento é constituído por um processo da vida, conceito este que atualmente é apresentado pela Sociedade Brasileira de Geriatria e Gerontologia como

um processo natural da vida e acarreta algumas alterações intrínsecas para o organismo. Essas mudanças são decorrentes de processos fisiológicos e não representam doenças. As principais características do envelhecimento nos seres humanos são o embranquecimento dos cabelos, a perda de elasticidade da pele, o surgimento de rugas, alterações na memória recente, na audição e na constituição dos músculos, com aumento da gordura corpórea e redução do tecido muscular (SBGG, 2018, p. 6).

Compreende-se o envelhecimento humano como um processo da vida humana, que acompanha o sujeito desde o seu nascimento. Porém, reconhecemos o fenômeno da velhice como um processo multidimensional, do qual compreende-se que “Viver e envelhecer envolve a pessoa como um todo. O ser humano, por exemplo, não pode ser pensado fora da sua condição biológica e, de forma igual, não há como abstrair o homem da sua condição social. Fora do corpo e da comunidade humana, o homem não existe” (DOLL; OLIVEIRA; SÁ; HERÉDIA, 2016, p. 107). Nesse sentido, torna-se indispensável olhar para o fenômeno da velhice, e também questionar, pelas lentes da educação, as concepções que retratam o sujeito corporal.

No envelhecimento humano, o corpo mostra sinais e vestígios do tempo através das marcas corporais que não se apagam. Podemos dizer que o sujeito velho não constitui-se isolado, mas percebe-se por diferentes reflexos e reflexões que faz de si nas relações com o mundo. A maneira como o se reconhece em frente ao espelho traz consigo outras imagens que apresentam o modo de ser na sociedade, o que, consecutivamente, influencia o modo do sujeito velho olhar para sua própria imagem. Nesse sentido, ao se deparar com a sua própria imagem instalada na velhice, o sujeito reluta contra si, negando-a. Esta mudança perceptiva faz com que a velhice se evidencie: a imagem refletida já não é mais a mesma do passado, exhibe vestígios em seu corpo, acentua suas marcas, revela os fios dos cabelos brancos e pede por outros jeitos e movimentos diante desse corpo que evidencia suas próprias histórias.

Beauvoir dirá que “A atitude dos idosos depende de sua opinião geral com relação à velhice. Eles sabem que os velhos são olhados como uma espécie inferior. Assim, muitos deles tomam como um insulto qualquer alusão à sua idade: querem, a todo preço crer que são jovens [...]” (BEUAVOIR, 2018, p. 300). Com estas evidências, o velho não está mais capacitado a atender às especificações exigidas aos jovens produtivos, vigorosos, belos e sadios (PY, 2007).

Em outras palavras, a velhice não corresponde às necessidades impostas por uma perspectiva racional-instrumental, sendo assim retratada como improdutiva aos olhos da sociedade.

Nessa dimensão, a velhice é entendida pela depreciação do corpo, pois na medida em que não corresponde às necessidades exigidas pela sociedade, com vista à produção, ela é percebida como deterioração e decadência, incapaz de viabilizar o vigor necessário para as práticas e as tarefas realizadas pelo corpo e condizentes aos seus papéis sociais. Com a juventude valorizada no registro social, inscrita no cenário da produção e reprodução, este mesmo cenário descreve uma lógica de onde nascem os determinantes das formas de discriminação que descarta e exclui aquele que é velho, e que, por consequência, se torna improdutivo, decaído, feio e doente. Existe nos dias de hoje uma representação da velhice que hierarquiza e polariza os sujeitos em jovens e velhos para melhor controlá-los, sendo que, nessa representação polarizada, o modelo da juventude é referência do qual viabiliza intervenções para conter os riscos de envelhecer (TÓTORA, 2008).

No entanto, o fundamento destes discursos carregados por um juízo depreciativo, muitas vezes desconsidera o quanto estes corpos latejam em si o intenso desejo de viver, talvez, como nunca antes. São sujeitos que, formados por suas experiências, muitas vezes expressam na velhice uma intenção e expectativa maior de corresponder à vida, justamente pela finitude que se revela com maior intensidade. E, com esta referência, a dança, como experiência artística, retorna na velhice para expressar o desejo de viver, o desejo do corpo sabotado. Aqui, traça-se o caminho investigativo: **a experiência artística do gesto dançado como possibilidade de experiência estética na formação do sujeito na velhice.**

Demarcada estas considerações, o objeto de investigação da pesquisa elenca algumas concepções negativas que estão subentendidas nos modos de compreender a velhice na sociedade. O problema é constituído por pressupostos, que neste caso, serão compreendidos como duas linhas de percepção. As linhas de percepção constituem o movimento de entrelaçamento das concepções levantadas, identificando e apresentando a velhice sob uma compreensão de negação.

A primeira linha de percepção diz respeito à concepção de desprezo do corpo na velhice, suscitado com o utilitarismo capitalista, em que a valoração do indivíduo está atrelada às suas capacidades de produção e consumo. Reconhecem-se as transformações que o corpo vive com o avanço da idade, e isso solicita outros modos de existência. Porém, a concepção da velhice é pontualmente julgada sob uma perspectiva utilitarista-instrumental do corpo. Esta premissa determina a concepção de fragilidade do corpo na velhice, subjugando a incapacidade de contribuição e produção com sua mão-de-obra física e até mesmo intelectual, numa sociedade

capitalista. Nesta mesma linha, o corpo na velhice é compreendido a partir de preconceitos indesejados pela sociedade, que estão imbricados e, outras vezes, estão explícitos no mercado de cosméticos. A produção de uma rede de cosméticos anti-idade, por exemplo, despreza e recusa o envelhecimento humano, maquiando e reparando qualquer marca de expressão que é inconveniente ao corpo. Há, portanto, modos de produção e ofertas para a negação da população diante do fenômeno da velhice, ou seja, o mercado capitalista encontra meios de retardar o envelhecimento, pois, assim, retarda-se este corpo velho não quisto numa sociedade que custa a despedir-se de um corpo que retrata uma ideia de eficácia, ou seja, de um corpo que é capaz de continuar produzindo.

A segunda linha de percepção indica a velhice a partir de uma auto-compreensão depreciativa do sujeito velho, e, portanto, uma postura negacionista de si. A aproximação da morte indica não apenas o fim, mas aquilo que não conhecemos. O desconhecido está naquilo que não podemos saber, prever ou administrar, mas que é um mistério; tal como o corpo na velhice. Ele não pode ser controlado, e por isso, manifesta-se por força da própria vida, mesmo que sua face não seja esperada. Logo, há um corpo não esperado, que muitas vezes é indesejado. Aí está a negação: o corpo velho de hoje, não é o corpo jovem de ontem. Por haver o desconhecimento do próprio corpo, ele torna-se negado e repelido. A compreensão negativa expõe o corpo velho-estranho, e por isso julgado: o ente jovem, que antes era o verdadeiro ser, está irreconhecível; isso remete que a velhice seja compreendida unicamente pelos encaminhamentos finais e depreciativos da existência. Ao passo que, enquanto a juventude idealiza seus desejos e sonhos, a velhice é vista como fadada ao declínio do corpo que apresenta maior chance para as manifestações patológicas. Nesse sentido, faz-se alusão a velhice pelos encaminhamentos finais, os quais não apontam para uma projeção da existência e, sim, para o seu declínio. E justamente pela impossibilidade de saber sobre sua finitude, a velhice indica com maior precisão os vestígios de uma aproximação da morte, ao mesmo tempo que impede a tentativa de controle da existência. Os projetos de vida passam a ser repensados, calculados, anulados e outros são esquecidos, assim, atenta-se para os voos com tempo de curta escala. Nesta dimensão que acentua a velhice basicamente como espera da morte, ela passa a ser interpretada unicamente como a ausência da vida e renuncia à qualquer possibilidade de compreensão de sentidos que a finitude humana pode provocar.

Uma vez entrelaçadas as duas linhas de percepção em busca do movimento compreensivo, orienta-se à luz dos referenciais teóricos que auxiliam na investigação do problema desta pesquisa. A saber: *Considerando uma visão de mundo determinada pelas transformações do corpo que condiciona um entendimento predominantemente negativo*

*acerca da velhice, que implicações as teorias filosóficas sobre o corpo em Merleau-Ponty e experiência em Gadamer, contribuem para compreendermos a experiência estética do gesto dançado como formação do sujeito na velhice?*

Com vistas a esta problemática, partimos em busca do objetivo geral: investigar os conceitos de *corpo* na fenomenologia de Merleau-Ponty e *experiência* na hermenêutica de Gadamer, a fim de analisar suas contribuições para a experiência estética do gesto dançado como formação do sujeito na velhice. Para nos auxiliar a chegar a tal propósito, portamo-nos dos seguintes objetivos específicos: a) Analisar o conceito de *corporeidade* a partir das concepções de *corpo* na fenomenologia de Merleau-Ponty, a fim de aproximá-lo com as experiências da velhice; b) Analisar o conceito de *experiência estética* a partir das concepções de *experiência* na hermenêutica filosófica de Gadamer para relacioná-la com a velhice; c) Investigar a experiência estética do gesto dançado como possibilidade de formação para o sujeito velho artista.

Em busca de tais objetivos, o movimento que permeia a escrita desta dissertação está pautada em três capítulos. O primeiro deles, intitulado “Corpo e velhice em deslocamento: a caminho da corporeidade em Merleau-Ponty”, apresenta um deslocamento da concepção de corpo-consciência e passa a orientar-se pela compreensão corporeidade em Merleau-Ponty, a fim de discutir o corpo na velhice. Logo após, o capítulo “A experiência e a velhice: em busca da experiência estética em Gadamer” propõe a aproximação da experiência hermenêutica em Gadamer com a velhice, tendo em vista perseguir a experiência estética a partir do conceito de vivência. E, por fim, o último capítulo, “O gesto da dança e a formação na experiência da velhice: um horizonte de sentidos”, apresenta o gesto dançado como possibilidade de experiência estética do artista na velhice, isto é, como formação do sujeito.

## 1.2 SEGUNDA ANDANÇA: ABORDAGENS TEÓRICO-CONCEITUAIS

Nos lançamos neste estudo às investigações teóricas para buscarmos compreender o corpo na experiência da velhice. De modo específico, nos interessa discutir o gesto dançado do sujeito velho como possibilidade de uma experiência estética com vistas a formação. Desta forma, os pressupostos teóricos que constituem esta pesquisa estão alicerçados em referências advindas da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), com os estudos acerca do *corpo/corporeidade*, e da hermenêutica de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), acerca da concepção de *experiência/experiência estética*. Assim, a seguir nos propomos a pontuar alguns aspectos importantes a serem referidos sobre os autores, suas obras e seus conceitos, bem como

a compreensão de estética que perpassa nosso entendimento sobre a experiência estética para esta pesquisa.

Merleau-Ponty, em seus estudos fenomenológicos, não escreve diretamente sobre a educação, porém, ele propõe reflexões sobre o corpo acerca da percepção, que vão além de uma visão empirista ou racionalista. Na obra *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty rompe com a noção do corpo-objeto, bem como com o viés clássico de sensação e órgãos dos sentidos como receptores passivos. Esse movimento de rompimento sustentará sua teoria da percepção fundada na fenomenologia, que irá tratar a percepção pela noção da experiência do sujeito encarnado, do corpo fenomenal, que reconhece o espaço como expressivo e simbólico. No que refere ao trato com os textos do autor, é importante dizer que as obras *Fenomenologia da Percepção* e *O Visível e o Invisível* apresentam abordagens filosóficas distintas entre si. A obra *Fenomenologia da Percepção*<sup>1</sup> é tese de Estado em Filosofia, de Merleau-Ponty. Já *O Visível e o Invisível* é uma obra inacabada, da qual os textos foram reunidos e publicados postumamente, no ano de 1964.

Nota-se a possibilidade de desdobramento da qual esta pesquisa assume acerca da velhice: de acordo com Merleau-Ponty, o corpo é a possibilidade de contato com o mundo, sendo que a existência é, anteriormente corporal. Ou seja, o corpo é a via de contato a partir da experiência, e, portanto, referência para a formação. Individualmente, cada corpo traz vestígios de muitas elaborações de suas experiências, algumas até mesmo cristalizadas como visão de mundo. Nesse sentido, o exprimir-se no mundo de um corpo, o movimentar desse mesmo corpo e sua realização enquanto constituição de um poder de ação torna o corpo não somente a possibilidade de contato espontâneo do homem com o mundo, mas o torna ser-no-mundo (MERLEAU-PONTY, 1999). Tal entendimento acerca do corpo nos abre caminhos para pensar a velhice, especialmente a partir da corporeidade.

Na perspectiva gadameriana, a experiência hermenêutica tem grande valia para nos ajudar a pensar o processo de formação na velhice, especialmente, no que diz respeito às implicações advindas da experiência estética. No entanto, será através do nosso contato imediato através das vivências que sentiremos nossa presença no mundo. Eis que abordaremos, segundo os estudos gadamerianos de Neubauer (2015), a vivência como primordial para a experiência estética. Por isso, podemos dizer que a experiência artística do gesto dançado

---

<sup>1</sup> Cabe destacar que no prefácio da obra *Fenomenologia da Percepção*, a fenomenologia referida por Merleau-Ponty retrata o estudo da essência não destacada do mundo da vida (*Lebenswelt*). Ao mesmo tempo que propõe o engajamento, “a fenomenologia se deixa praticar e reconhecer como maneira ou como estilo; ela existe como movimento antes de ter chegado a uma inteira consciência filosófica” (1999, p. 2, grifo do autor).

estabelece outras relações com o mundo. De certo modo, a vivência estética tem a possibilidade de inaugurar um novo jogo entre esses corpos velhos artistas com o espectador. Dessa forma, nos interessa olhar a vivência e seus encaminhamentos para o acontecimento de uma experiência estética: a partir dos vestígios que o gesto da dança deixará ao corpo que o gera.

A experiência estética perscruta o caminho da sensibilidade a partir de uma perspectiva intersubjetiva – orientada a partir do conceito de jogo – na direção da abertura ao estranho ou inusitado. Nesse sentido, é possível afirmar que a “[...] experiência estética constitui-se em um momento significativo no processo de formação, pelo qual aprendemos à medida que nos coloca em jogo” (LAGO, 2015, p. 61). Assim, a experiência estética – a partir de seu caráter intersubjetivo – possibilita a formação do sujeito.

A formação referida ao longo do texto está alicerçada nos estudos de Gadamer. O tema tratado na hermenêutica filosófica gadameriana sugere uma dimensão assinalada pelo enfrentamento e elaboração das experiências. Neste caso, a experiência estética enquanto experiência hermenêutica, expõe nossos limites e nos lança a outros horizontes compreensivos. É nesta direção, que o conceito de *experiência hermenêutica* nos auxilia pensar a formação na velhice. Significa dizer que, o caráter hermenêutico da experiência nos coloca no plano do aberto ao indeterminado. Nesse ponto, o processo formativo abandona todas as tentativas de controle e a necessidade de corresponder as interpretações de mundo. O sujeito na velhice sabe do seu inacabamento que o solicita predisposição ao desconhecido, tal como a elaboração de experiência que incide para além de si, num vínculo com o mundo. Dessa maneira, a hermenêutica filosófica apresenta seu caráter decisivo no processo formativo a partir da experiência da arte, justamente por esta criar condições para uma experiência estética.

Para tanto, nos propomos através da hermenêutica gadameriana, pensar a dimensão formativa da experiência estética. Será a partir da experiência estética, provocada pelo âmbito estético, que teremos possibilidade de ampliar nossa compreensão do mundo. É por esta razão que nos cabe ressaltar nossa orientação por um entendimento que acentua a estética como sensibilidade. Por este motivo, trazemos alguns esclarecimentos para o posicionamento e compreensão de tal conceito.

O termo estética advém do grego *aisthesis*, *aistheton* (sensação, sensível) e significa sensação, sensibilidade, percepção pelos sentidos ou conhecimento sensível-sensorial (HERMANN, 2005). Platão e Aristóteles são as primeiras referências que pontuam os fundamentos da estética como ciência na metafísica tradicional. Nas reflexões platônicas, que abarca a concepção do mundo das ideias, a estética era refletida como objeto da arte do qual servia para a elevação do homem à perfeição moral. Segundo Paviani (1973), Platão se referia

ao objeto da arte como algo belo. O filósofo considerava, com a teoria da reminiscência, que o homem poderia alcançar uma “relativa subida até o belo”, e, com isso, seria capaz de atingir sua unidade fundamental (PAVIANI, 1973, p.8). A razão toma um lugar superior na concepção de beleza, ao mesmo tempo que representa um marco inicial de uma tendência racionalista, sendo que os sentidos são considerados por um *status* de menoridade. Na filosofia da arte, Aristóteles traz grandes contribuições para pensar a estética com a obra *A Poética*, nas quais ainda mantém a separação entre a filosofia do belo e a filosofia da arte. Na obra, a mimesis, divergentemente da visão platônica, será reconhecida como conceito chave para o entendimento aristotélico sobre o que caracteriza a atividade artística no contexto do mundo antigo. Plazaola (2007) aponta que, para o filósofo, as artes se distinguem das ciências puras, pois não apresentam um objeto de pura contemplação.

O conceito de estética que se apresentou na época clássica grega, se difere da modernidade com filósofos como Kant (1724-1804), Schiller e Hegel (1770-1831), que apresentam outras reflexões filosóficas sobre a estética. Assim, as reflexões filosóficas da época clássica direcionam seu olhar para o objeto enquanto que na modernidade a estética vai ao encontro do sujeito.

Na filosofia ocidental, as investigações e sistematizações sobre a obra de arte reaparecem na modernidade. Foi por volta do século XVIII, com Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), que a estética foi definida como área da filosofia e, assim, constituída como uma disciplina. Foi o filósofo e educador alemão quem deu o nome de estética à ciência das sensações, constituindo uma ciência independente que distingue-se da metafísica da lógica e da ética. Baumgarten acreditava que as coisas inteligíveis deviam ser conhecidas através da faculdade do conhecimento superior, e se constituíam em objetos da Lógica; para ele, as coisas sensíveis eram objetos da ciência estética (*epistemé aisthété*), ou então, da estética (BAUMGARTEN, 1993). Foram a partir das reflexões filosóficas sobre a estética que desenvolveram-se estudos sobre dois importantes temas: o Belo e a Arte. Ainda hoje, essas concepções, acerca da teoria do Belo e da Arte – mesmo diante das divergências de opiniões e discussões nas teorias contemporâneas – fazem com que a estética se relacione com o artístico.

Algumas décadas depois, Friedrich Schiller (1759-1805) escreve na obra *A Educação Estética do Homem* (1990), um conjunto de vinte e sete cartas dedicadas ao Príncipe de Augustenburg, onde apresenta não apenas o cenário parisiense do século XX, como coloca em discussão o projeto da modernidade que supervaloriza a racionalidade em detrimento da sensibilidade. Em seu pensamento, o poeta afirma que a racionalidade (impulso formal) não deve ir contra a sensibilidade (impulso sensível); por mais que ambos possam se contradizer,

“O impulso sensível exige modificação” ao passo que “O impulso formal reclama unidade e permanência”, logo, os dois impulsos, sozinhos, são limitados à condição humana (SCHILLER, 1990, p. 71). Para o pensador, o ser humano traz em sua natureza uma condição de integração e não de separação ou sobreposição entre ambas. Podemos perceber, então, que o pensamento de Schiller afasta-se – sem abdicar da razão – de uma compreensão de depreciação do sensível, para posicionar-se a favor de um caráter estético do ser humano, como ordem da sensibilidade que afirma a multiplicidade.

Diante desse breve esclarecimento conceitual, podemos perceber que o conceito da estética não traduz um único entendimento e, portanto, a compreensão contemporânea que trata em definir a estética não se restringe apenas a uma teorização da arte (HERMANN, 2014). Embora nossa compreensão de estética se aproxime das reflexões apresentadas por Schiller, salientamos que não buscamos traçar uma reflexão sobre estética, mas sim, investigar a partir das reflexões filosóficas a dimensão da estética, enquanto sensibilidade, na formação humana. Dessa maneira, pontuamos nosso afastamento da concepção de estética baseada numa perspectiva subjetiva e num ideal de arte e beleza, para nos orientarmos por uma compreensão que traz o sensível para as relações da existência humana. Assim, direcionamos nossos passos por caminhos onde o estético possibilite emergir outras maneiras de compreender a formação do sujeito na velhice.

Para auxiliar nosso caminho, nos apoiamos nas reflexões advindas da professora Hermann<sup>2</sup> quando nos diz que “falar da estética hoje é falar de suas possibilidades para trazer à tona nossa imaginação, num agenciamento dos sentidos que produz novas modelagens, compreensões e percepções” (HERMANN, 2010, p. 127). É por este motivo que a estética não só nos sugere sua aproximação com a sensibilidade como constituição humana, como nos deixa vestígios para aproximá-la com a noção de corpo que será desenvolvida ao longo desta pesquisa. Com isso, o tema da estética se fará presente como horizonte formativo – aquilo que permite eu me abrir ao mundo, ao outro, ao estranho, ao desconhecido – para nos auxiliar a pensar a experiência da velhice. De modo especial, tomamos a estética como relação de mundo que tece possibilidades para o acontecimento da experiência estética, isto é, aquilo que nos amplia nossa compreensão.

---

<sup>2</sup> Cabe ressaltar que a professora Nadja Hermann aborda com maior profundidade o conceito na obra *Ética e Estética*. De maneira específica, o texto discute sobre a relação entre dois conceitos de Ética e Estética. Além da obra fazer esclarecimentos históricos e filosóficos sobre cada um dos conceitos, ela desenvolve caminhos a partir de reflexões filosóficas para aproximar ambos os conceitos.

### 1.3 TERCEIRA ANDANÇA: PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO

*“É necessário um ponto de vista teórico para caracterizar um processo teórico.”*

(Jayme Paviani)

Para a constituição deste processo teórico-metodológico, orientamo-nos pela compreensão de Paviani (2009), que explica tal percurso em três aspectos. O primeiro refere-se ao caminho escolhido a partir da investigação teórica-conceitual, como “orientação dos meios em vista de um fim” (p. 12). O segundo trata das escolhas dos objetos de estudo como instrumentos de pesquisas “adotados para obter dados” (p. 12). Por fim, o terceiro, orientado pelo autor como “processo de análise”, será constituído neste estudo a partir de três movimentos de investigação: análise, descrição e interpretação. A seguir, descrevemos detalhadamente estes aspectos de modo a explicitar nosso percurso.

O desenvolvimento deste trabalho orientou seu caminho por uma investigação teórica-conceitual sobre os pensamentos filosóficos de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Para compor nosso percurso, consideramos algumas obras selecionadas de cada um dos autores como objeto de estudo. Dos estudos elegidos do filósofo francês Merleau-Ponty, destacam-se *Fenomenologia da Percepção* (1945/1999), *O Visível e o Invisível* (1994/2014) e *O olho e o espírito* (1960/2013). As obras escolhidas do filósofo alemão Gadamer foram: *Verdade e Método I: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica* (1960/2015) e *Hermenêutica da Obra de Arte* (2010).

A fim de esclarecimentos sobre as obras consultadas de Merleau-Ponty, destacamos que nos utilizamos das edições de 1999 da *Fenomenologia da Percepção* – originalmente publicada em 1945; da edição de 2014 da obra *O Visível e o Invisível* (1994); e dos escritos de 2013 do *O olho e o espírito* (1960). No que se refere à Gadamer, utilizamos a publicação de 2015 da obra *Verdade e Método I*, publicada originalmente em 1960, e a obra de 2010 dos textos selecionados na *Hermenêutica da Obra de Arte*. Os textos escolhidos para compor este estudo têm suas obras publicadas originalmente na língua francesa, do filósofo Merleau-Ponty, e na língua alemã, do filósofo Hans-Georg Gadamer. Para a consulta em tais obras, foram utilizadas as traduções para a língua portuguesa.

A partir dos objetos de estudo, ocupamo-nos em imergir nos conceitos estruturantes da pesquisa, sendo eles: *corpo* e *corporeidade* em Maurice Merleau-Ponty, e *experiência/experiência estética* em Hans Georg-Gadamer, com vistas a compreender a

formação do sujeito na velhice. Diante da proposta, é importante salientar que ambos os autores não estabelecem relações diretamente com o tema em questão. Dessa forma, os esforços se deram na tentativa de entrelaçamento e diálogo com seus pensamentos, propondo a investigação dos conceitos, a fim de compreendermos a temática proposta.

Para a investigação conceitual, são propostos alguns movimentos que possibilitaram a compreensão acerca dos pensamentos filosóficos de cada autor, e perscrutaram desdobramentos que pudessem dialogar com os conceitos estruturantes e a temática. Os movimentos investigativos se fazem a partir da *análise, descrição e interpretação* dos conceitos de modo a elucidá-los e estabelecer diálogos com a temática do estudo. Para fins de explicação, nos propomos a descrever a seguir, tais movimentos investigativos. Antes, cabe ressaltar que eles não constituíram-se separadamente, mas, entrelaçaram-se ao longo do percurso.

O processo de análise foi realizado a partir dos objetos de estudo, para o qual apoiou-se noutras referências bibliográficas. Seu objetivo foi o esclarecimento dos discursos das obras, especialmente no que diz respeito aos conceitos centrais da pesquisa (corpo/corporeidade/experiência/experiência estética). O professor Paviani define o termo *análise* como “a elucidação de discursos, de proposições, de conceitos e de argumentos”, bem como “designa um processo de conhecer, que consiste na explicitação de elementos simples ou complexos de conceitos, de proposições ou de objetos e de relações entre elementos desses objetos” (PAVIANI, 2009, p. 75). O processo de análise, que contou com o olhar e avaliação atenta dos discursos presentes das obras selecionadas como objeto de estudo, corroborou para a construção desta pesquisa teórica na busca para conhecer, investigar e elucidar conceitos, ao mesmo tempo em que intencionou buscar sua interface com a formação do sujeito na velhice. Nessa direção, por vezes a análise esteve diretamente ligada à *descrição*, de modo que nos possibilitou seguir por caminhos explicativos. O processo de descrição nos permitiu dar voz à nossa percepção sobre os conceitos, tecer características articuladas aos pensamentos, assim como estabelecer relações com o fenômeno da velhice. Tais movimentos, conseqüentemente, direcionaram nossa *interpretação* como uma atitude da hermenêutica filosófica presente nos estudos de Gadamer. Para o filósofo, a hermenêutica filosófica é um exercício compreensivo pertencente ao todo do ser humano na sua experiência de estar no mundo (GADAMER, 2015). Para tanto, a partir da hermenêutica filosófica proposta pelo filósofo, produzimos outras interpretações que procuram dar sequência aos pensamentos iniciais, lançando-nos a outros modos de compreender e dizer a formação do sujeito na velhice. Assim, esta outra maneira de dizer nos permitiu compreender sentidos e elaborar um discurso que aponta novas perspectivas a partir das reflexões filosóficas sobre o tema do estudo.

## 2 O CORPO E A VELHICE EM DESLOCAMENTO: A CAMINHO DA CORPOREIDADE EM MERLEAU-PONTY

*“Que corpo é esse? Que corpo é esse que já não se aguenta? Que resiste ao limiar. Que desaba sobre si. Músculos e ossos, poros e narinas olhos e joelhos, seios, costas, cataratas. Suas torres de vigia. Que corpo é esse? Que pulsa, escuta, expulsa, abraça comporta, contém. O corpo ocupa! O corpo não é culpa. O corpo, a culpa, o espaço. Que corpo é esse? Que corpo é esse? Que protege, reage, que é origem e passagem. Que corpo é esse que já não se aguenta? Que se esgota, e não se resgata. Aqui, por enquanto, é tudo ainda!”*

*(O corpo, a culpa, o espaço,  
O Teatro Mágico)*

O filósofo Maurice Merleau-Ponty<sup>3</sup>, nascido em 14 de março de 1908, em Rochefort-sur-Mer, na França, foi criado pela mãe, sua irmã e seu irmão. De 1926 a 1930, foi aluno de filosofia na École Normale Supérieure, onde conheceu Sartre (1905-1980) e Simone de Beauvoir (1908-1986). Como oficial do 5º Regimento de Infantaria do exército francês, serviu durante um ano (1939-1940) na II Guerra Mundial. Em 1945, apresentou sua tese de Estado com a obra *Phénoménologie de la Perception*. Em 1948, tornou-se professor da Universidad de Lyon, mesma época que dividiu com Sartre a direção da revista *Les Temps Modernes*. Entre os anos de 1949 e 1952 foi professor-titular na Sorbonne, da cadeira de Psicologia Infantil. No ano de 1952, foi eleito para a cátedra de Filosofia do Collège de France. Faleceu no dia 3 de maio de 1961, aos cinquenta e três anos, vítima de embolia, em Paris. Após sua morte, muitas obras incompletas foram organizadas para publicação, entre elas *O Visível e o Invisível*, publicada no ano de 1964. Embora a morte do autor tenha sido considerada prematura e repentina, podemos dizer que a sua obra atravessou o tempo e junto dela outros sentidos poderão ser tecidos. Claude Lefort, versa sobre a morte do filósofo e escreve no posfácio de *O Visível e o Invisível*, que mesmo se o seu escritor estiver desaparecido, sua obra irá sobreviver. Ele fez de sua obra, o seu movimento de pensar o seu tempo “aquilo que o presente lhe dava a pensar” (MERLEAU-PONTY, 2014 p.256). Assim, a obra de Merleau-Ponty, nos deixa sua presença como enigma pois “a obra só chama a si para tornar sensível certa impossibilidade de ser” (MERLEAU-PONTY, 2014 p.254). Diante disso, mesmo após sua morte o autor nos deixa em sua obra, sua

---

<sup>3</sup> O texto que conta a história da vida de Merleau-Ponty está inspirado em *Vida e Obra*, disponível na obra *Merleau-Ponty: textos escolhidos* (1975), de Marilena Chauí.

maneira de dizer o mundo. E, será a partir dela que poderemos pensar sua maneira de dizer e compreender o corpo para os nossos tempos.

Sobre o corpo humano<sup>4</sup> está inscrita uma perspectiva da instrumentalidade, como objeto suscetível de apropriação, construção e modificação. Ao mesmo tempo, sobre o corpo está a perspectiva da beleza e da jovialidade, como entidade dotada de uma natureza e de valores intrínsecos e normativas justificadas. Tendo em vista diversas perspectivas que conceituam o corpo, de modo que o subjugam a partir da predominância dos aspectos negativos na velhice, torna-se relevante investigar uma trajetória conceitual do corpo a partir de algumas perspectivas sociais e filosóficas.

Tendo presente o fenômeno da velhice como uma compreensão predominantemente negativa, justificada a partir das duas linhas de percepção – uma que aponta o desprezo do corpo na velhice suscitado pelo utilitarismo, outra, que indica a velhice a partir de uma autocompreensão depreciativa e, portanto, a partir de uma postura negacionista de si –, faz-se necessário movimentar o pensamento com alguns questionamentos: Quais as concepções de corpo podem justificar o viés predominantemente negativo acerca da velhice? As concepções de corpo implicam no fenômeno da velhice? O que a fenomenologia de Merleau-Ponty pode inferir ao propor outro modo de compreender o corpo? O corpo para Merleau-Ponty pode propor outra concepção da velhice? Qual a relação do corpo para pensar a educação na velhice?

Postos tais questionamentos, que expõem um caminho discursivo e reflexivo, torna-se relevante dizer que procuraremos responder as perguntas apresentadas acima ao longo do texto, a fim de construir alguns pontos de discussão que auxiliaram pensar o corpo no fenômeno da velhice.

A existência humana está entrelaçada e predispõe relação, que, por sua vez, não está dissociada do corpo. Nas entrelinhas das relações sociais, é possível perceber que o corpo apresenta muitas vezes vestígios de uma concepção exclusivamente racional, que crê no corpo como uma substância necessária para a instrumentalidade, como objeto suscetível para o trabalho, para a construção de sua vida e formação da existência. Ao mesmo tempo, percebe-se que é no corpo que está inscrita a perspectiva da jovialidade como a essência do ser humano. Percebe-se que a contemporaneidade deixa marcada uma obsessão pelo corpo jovem, e deixa evidente a tentativa de apagar ou corrigir as marcas inscritas no corpo (PITANGA, 2006). Sob este aspecto, conjectura-se o ideal humano que nega a velhice, representado nas relações cotidianas, com uma expressão conhecida na velhice: “Meu espírito é de uma criança”.

---

<sup>4</sup> Doravante, sempre irá referir-se ao corpo humano com a expressão *corpo*.

O desenvolvimento deste capítulo visa trazer para discussão a concepção do corpo objetificado, dicotomizado e racional, a partir do contexto da modernidade – com a ruptura da metafísica do ser à metafísica da consciência. Deste modo, intenciona-se perscrutar a concepção de corpo e de corporeidade em Merleau-Ponty na filosofia contemporânea – onde haverá a renúncia à metafísica –, considerando seu afastamento da metafísica da consciência.

## 2.1 O CORPO-CONSCIÊNCIA: A RUPTURA COM A METAFÍSICA DO SER

Na passagem do medievo, surge o Renascimento, que apresenta o redescobrimto da personalidade humana, o cultivo da individualidade e o desenvolvimento do espírito de liberdade, bem como a criação da educação humanista, que reconhece o conhecimento greco-romano como uma nova atitude diante da vida. Dessa forma, a educação cristã, baseada no modelo de conduta e autoridade religiosa, que compreende a existência interpelada pelo dogmatismo, é substituída pela compreensão renascentista, de que o ser humano é capaz de explicar fenômenos da natureza e a própria condição humana, com sua elevação de um estado natural para um estado racional. O Renascimento potencializa o movimento de retomada dos valores da cultura greco-romana, da qual valoriza a ideia de universalidade, razão e natureza, a partir do princípio da individualidade e da racionalidade, afirmando a educação humanista. Ao iniciar o movimento de ruptura com o pensamento medieval, a Renascença dá lugar à modernidade, que instaura a “abertura de novos caminhos para os indivíduos apreenderem e lidarem com seus corpos” (DUARTE, 2010, p. 533).

O Renascimento concebe um humanismo inspirado na cultural helênica, do qual demarca a individuação do homem e o separa da natureza. A modernidade acentua essa separação entre o homem e a natureza com a ideia de sujeito, o que forma o núcleo do desenvolvimento do humanismo. A sociedade parece estar em busca do conhecimento legítimo, somente oferecido por intermédio da pesquisa científica, no qual até mesmo Deus só pode ser compreendido pela razão (SILVA, 1999). Com o avanço científico, busca-se um método seguro, que usa a fundamentação racional na construção do pensamento científico. Para tal, desenvolve seu raciocínio centrado no homem e na racionalidade humana, apagando qualquer possibilidade que conduza ao erro. Esse fato o leva “a uma tendência forte e absoluta de valorização da razão, do entendimento, do intelecto” (ARANHA, 1993, p. 105).

Nesse sentido, é possível afirmar, com Carbonara (2013), que o deslocamento do contexto da filosofia greco-medieval – com o fundamento da metafísica do ser – para adentrar na modernidade – com a metafísica da consciência –, indica que “[...] a filosofia moderna

constitui-se um humanismo que colocou o homem no centro da razão e, como tal, no centro do universo” (CARBONARA, 2013, p. 58). Assim, com a entrada na modernidade – em especial a partir da metafísica da subjetividade cartesiana –, a subjetividade assume caráter central com a individuação do homem através da sua racionalidade. O discurso filosófico da modernidade centra-se na análise da alma – consciência – como princípio da razão e, por conseguinte, da ciência. Tal centralidade acarreta um deslocamento do corpo e suas manifestações para um plano marginal da filosofia. Nessa posição, o corpo presta-se muito mais a atenções que se voltam a suas funcionalidades, do que a qualquer elemento constituinte do sujeito. A decorrência dessa primazia da alma sobre o corpo instaura uma dualidade da pessoa que influenciará diversos campos da filosofia, das ciências, das artes, das religiões e da vida social em seu conjunto.

Uma vez que, com o advento da fisiologia e as descobertas das funções internas, revelaram-se os sistemas biológicos do corpo; a preocupação do cientificismo recaía sobre suas estruturas físicas e biológicas. O pensamento científico desenvolve seu raciocínio centrado no homem e na racionalidade humana, apagando qualquer possibilidade que conduza ao erro. Esse fato determina “uma época em que o homem constitui-se sujeito, capaz de dominar a si e ao mundo, produzir verdades universais, superar as forças mágicas e emancipar-se de todas as formas de heteronomia” (HERMANN, 1997, p. 82).

Diante da evidência que se anuncia com o pensamento racional, dada ao menos desde Platão, é importante salientar que, com Descartes (1586-1650) definitivamente se instala a divisão de corpo-alma. Se em Platão havia uma essência anterior ao corpo, a questão cartesiana é o tipo de separação que reconhecerá uma consciência que determina a dualidade – dimensão imanente. Influenciado pela concepção teórica da antiguidade clássica, Descartes irá afirmar uma nova concepção do ser e da realidade, irá pensar o homem tendo a primazia da racionalidade sob as sensações do corpo, a partir da imagem da máquina, e ao compará-la aos relógios e às fontes artificiais, fornecerá explicações mecanicistas não apenas das funções corporais da circulação, da digestão, da visão, mas igualmente de funções bem mais próximas do pensamento, como a imaginação, os sonhos, a memória, os apetites e as paixões (CANTO-SPERBER, 2003).

A referência construída com a recepção de estudiosos da obra de Descartes caracteriza o dualismo cartesiano pela sentença “penso, logo existo” (DESCARTES, 2011, p. 17), com a qual apresenta o ser humano composto por duas substâncias, uma substância/coisa extensa (*res extensa*) – o corpo –, e a outra uma substância/coisa pensante (*res cogitans*) – a alma. Nesse sentido, Coelho (2010) afirma que o filósofo analisa o fato de que o pensamento implica a

existência de um “eu” pensante, ou seja, enquanto o eu for capaz de pensar, o “eu sou” existe. Descartes relativiza a confiabilidade do conhecimento sensível em detrimento de um indivíduo pensante ao mencionar que “[...] em virtude de os nossos sentidos algumas vezes nos enganarem, quis supor que nada havia que fosse tal como eles nos levam a imaginar”, e complementa, ao afirmar que o sujeito se faz “pelo próprio fato de eu pensar em duvidar da verdade das outras coisas”. Para o filósofo, a ação do pensamento torna evidente e certa a existência, “ao passo que, se eu tivesse somente cessado de pensar, ainda que tudo o mais que imaginara fosse verdade, nenhuma razão tinha de crer que existia” (DESCARTES, 2011, p. 17).

Em suma, com os princípios anunciados por Descartes, parece haver se instalado as bases filosóficas para a divisão corpo-alma; o homem constituído por duas substâncias: uma pensante, a razão, e outra material, o corpo. Para ele, o corpo tido como “máquina perfeita”, não é senão um objeto a se estudar e entender. Observe-se, por exemplo, os avanços nos estudos de anatomia, com a dissecação de cadáveres. Já o indivíduo, elevado à condição de sujeito, é identificado por sua “alma racional” que vive, e não apenas deve estar alojada em seu corpo como um piloto em seu navio, como também “precisa estar estreitamente ligada e unida à ele para ter, além disso sentimentos e apetites semelhantes aos nossos, e assim constituir um verdadeiro homem” (DESCARTES, 2001, p. 66). A analogia da alma e do corpo como piloto de seu navio sugere uma indissociabilidade (de caráter funcional) entre corpo e alma. Nesse sentido, a marca cartesiana é a primazia da alma (piloto) sobre o corpo (navio), e o pensamento cartesiano que se sucede avançará na dicotomização. Há em Descartes um funcionalismo em relação ao corpo (o corpo funciona a serviço da alma).

Com o *cogito* cartesiano fica claro que a razão deve estar acima “das coisas sensíveis”. Na obra *Os Princípios da Filosofia*, o filósofo deixa claro, no quarto princípio, que para o objetivo de investigar a verdade “devemos duvidar de todas as coisas que caíram sob a alçada dos nossos sentidos”, justamente “[...] porque a experiência nos mostrou que os sentidos nos enganaram em várias ocasiões, e por isso seria imprudência confiar demasiado naqueles que já nos enganaram, mesmo que tivesse sido só uma vez” (DESCARTES, 1997, p. 28).

Mas, para que outro desígnio, agora, nos não ocupe a não ser o de nos aplicarmos à investigação da verdade, duvidaremos, em primeiro lugar, se, de todas as coisas que caíram sob a alçada dos nossos sentidos, ou que alguma vez imaginamos, algumas há que existam, verdadeiramente, no mundo. Delas duvidaremos, tanto por termos sabido, por experiência, que os sentidos nos enganaram em várias ocasiões e que, por isso, seria imprudência confiar demasiado naqueles que já nos enganaram

Essa demarcação indica que com a modernidade desenvolve-se uma compreensão que potencializa a dualidade do corpo, sobretudo um olhar objetivo do funcionamento do corpo, sendo ele substância pensante para a existência humana. De certa maneira, nos dias de hoje ainda podemos perceber a visão dualista de corpo, justamente pelo fato de que o ponto de partida para o conhecimento é entendido exclusivamente pela faculdade da razão, que através dos métodos racionais busca caminhos em direção dos princípios da legitimidade. Essa compreensão se justifica pelas novas tecnologias com a imagem do corpo fragmentado objetivado e desmaterializado, recortado do ambiente, apresentada por Ortega (2008) como o “corpo-objeto da tradição anatomofisiológica”, que diz que “O nosso corpo é reconstruído a partir do modelo do corpo fornecido pela medicina e pela mídia como um corpo objetivado e fragmentado, privado de sua dimensão subjetiva, o corpo como algo que temos e não algo que somos” (ORTEGA, 2008, p. 148).

É num contexto de deslocamento filosófico para além do discurso da modernidade que Merleau-Ponty dirá que

Fomos habituados pela tradição cartesiana a uma atitude reflexiva que purifica simultaneamente a noção comum do corpo e da alma, definindo o corpo como uma soma de partes sem interior e a alma como um ser totalmente presente a si mesmo, sem distância (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 231).

Nessa dimensão, o corpo só ganha seu lugar como objeto na existência. Portanto, “Há dois e somente dois sentidos para a palavra existir: existe-se como coisa ou existe-se como consciência” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 231).

É possível perceber que, principalmente na tradição cartesiana a razão deve-se preocupar com o conhecimento verdadeiro em detrimento do corpo sensível contingenciado e objetivável. Dessa forma, cabe esclarecer que observa-se essa concepção para analisar a presença da primazia da racionalidade e objetividade do corpo demarcada sob anulação da sensibilidade, como determinação que constitui o ser. A tradição cartesiana primeiro irá desqualificar a sensibilidade como via de conhecimento (sensação); em seu desdobramento, acentua-se a desqualificação aos afetos e emoções. Contemporâneo a Descartes, Baruch de Spinoza (1632-1677) apresentará uma “filosofia dos afetos” em oposição frontal a Descartes. Na filosofia inglesa, David Hume (1711-1776) irá tematizar as emoções; porém, faz-se preponderante na modernidade a primazia da razão e o conseqüente descrédito da sensibilidade. No final do século XVIII, o Romantismo, com destaque na obra de Schiller (1759-1805)<sup>5</sup>,

---

<sup>5</sup> As cartas fazem parte do texto “Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas”, publicadas e aqui citadas pela edição portuguesa de 1990.

proporá uma nova tentativa de vincular razão e sensibilidade – algumas dessas ideias de Spinoza e do romantismo irão influenciar diretamente Nietzsche (1844-1900) a esse respeito. Com isso, Nietzsche será um dos principais pensadores responsáveis por denunciar e colocar em crise a sobreposição da dimensão apolínea, que põe em detrimento a dionisíaca. Isto é, irá dizer que este homem só poderá nascer a partir de uma ruptura, constituída através da negação de todas as bases metafísicas das quais sustentam o homem racional e se traduz em sujeito moral (CARBONARA, 2013). Assim, a ruptura com a metafísica da consciência justifica a construção desta pesquisa no que diz respeito à concepção de corpo não definido pelos princípios da ciência moderna, mas determinada pelo viés dualista, exclusivamente racional e objetivável do corpo. A compreensão que percorre-se, analisa o corpo não mais como substância que instrumentaliza a razão, mas pela perspectiva de Merleau-Ponty: “meu corpo é também aquilo que me abre ao mundo e nele me põe em situação” (1999, p. 228).

Nesta perspectiva, se inclui uma sugestão nova na compreensão de subjetividade. Deslocada de seu primado de interioridade pensante, situada agora como corpo ou comportamento que, em seu relacionar, institui-se como discurso, tal subjetividade vai ser concebida, por ser corporeidade, como afetividade vivida. Estamos distantes, ao infinito, do Eu consciencial racionalista. O si, o eu mais íntimo, mais subjetivo se pudermos falar assim, não é mais um Cogito, mas uma afetividade vivida, em razão do entrelaçamento (“chiasma”, no discurso merleau-pontyano) ou junção-engajamento do corpo com o mundo (DENTZ, 2008, p. 8).

Dessa forma, ao contrário do que se evidencia com o pensamento metafísico, nada é puro no corpo. Ou seja, não se trata do corpo como um objeto sobre o qual operam a consciência e os pensamentos; nele tudo é de certa forma contaminado pelo espaço e pelo tempo.

## 2.2 O CORPO PERCEPTIVO EM MERLEAU-PONTY: NÓ COM O MUNDO

Merleau-Ponty teceu grandes contribuições aos estudos filosóficos, em especial no que diz respeito ao corpo. Em sua tese, ele evidencia o conhecimento do corpo próprio, desvinculando-o de uma análise que dispõe o homem como lugar exclusivamente habitado por uma razão. O filósofo dedica suas investigações para observar o fenômeno estético nas obras artísticas de Cézanne, por exemplo.

A perspectiva de Merleau-Ponty anuncia que “meu corpo é também aquilo que me abre ao mundo e nele me põe em situação” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 228). Assim, “nosso corpo não é objeto para um ‘eu penso’: ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 212). Nesse sentido, o corpo não mais é

subestimado como substância que instrumentaliza e é instrumentalizado com a razão, e sim, alargado para a infinidade de possibilidades dadas na ação corporal.

Reconhece-se que no discurso filosófico da modernidade, o corpo é território para a racionalidade – tal como concebera o dualismo cartesiano –, da qual opera com a subjetividade instalada no corpo. Assim, nos afastamos da concepção que tenta operar na união de consciência-corpo evidenciando “a corporeidade do homem como sendo aquilo que o torna de fato um existente como eu subjetivo individual” (DENTZ, 2008, p. 2). Não se trata do corpo como um espaço territorial, que opera a partir da consciência e da subjetividade. Desta maneira, os conceitos merleau-pontyanos nos levam a repensar a questão da subjetividade como um processo do corpo, que acontece na existência a partir das experiências, das percepções, expressões e criações, constituindo um verdadeiro sujeito corpóreo, ou seja, este corpo que é contaminado pelo espaço e tempo.

Quando observado exclusivamente pela noção que não considera a racionalidade como fator que determina a existência humana, o corpo é tido como expressão primitiva que precisa ser educada para ser objeto da consciência. O que constitui o ser humano não está determinado por sua racionalidade, que precisa ser desenvolvida como *status* de superioridade em relação à animalidade. Uma vez que “o homem não é uma animalidade, no sentido do mecanismo, mais uma razão, não é uma soma de mecanismo e razão. Trata-se de outra maneira de ser corpo” (NÓBREGA, 2016, p. 81). Portanto, não se trata do corpo humano exclusivamente por sua racionalidade que o coloca numa condição de superioridade comparado à animalidade, mas refere-se a ele justamente por outros modos de ser e consecutivamente, pelas diferentes possibilidades de constituir-se corpo.

Nesse percurso construído, é possível perceber que o corpo não pode ser reduzido à um objeto da consciência. Cada sujeito é o seu próprio corpo, que expõe no mundo seu modo de ser e manifesta sua interioridade. Dessa maneira, sobressai a necessidade de superação do contexto filosófico da modernidade, tendo em vista, pensar o corpo noutra perspectiva. Para Merleau-Ponty, o corpo é originalmente um sujeito da percepção. Para o filósofo, a percepção é um modo de ser do corpo que se dá a partir das sensações. Entende-se a percepção como experiência corpórea do sujeito. Falar da percepção para Merleau-Ponty não significa respaldar-se na noção clássica da sensação<sup>6</sup> que é proposta pelo pensamento objetivo, fundado no

---

<sup>6</sup> Merleau-Ponty irá apresentar, em seu discurso, a noção clássica de sensação, a qual destaca sua renúncia em definir a sensação pela impressão pura, pois “[...] a pura impressão não é apenas inencontrável, mas imperceptível e, portanto, impensável como momento da percepção. Se a introduzem, é porque, em vez de estarem atentos à experiência perceptiva, a esquecem em benefício do objeto percebido” (1999, p. 24).

empirismo e no intelectualismo, cuja descrição da percepção ocorre através da causalidade linear estímulo-resposta (NÓBREGA, 2008).

Assume-se a sensação pela via sob a qual o corpo é afetado pelo sentir. Em outras palavras, Merleau-Ponty afirmará: “Eu sentirei na exata medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objetivo e em que não me significa nada” (1999, p. 23). A percepção deixa de ser um dado físico para se dar a partir da experiência, da qual “O sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela; é uma potência que co-nasce em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 285). Diante disso, torna-se evidente as possibilidades perceptivas que se abrem com a sensação: o dado físico não se instala somente fora do corpo, apresenta-se nas relações, com o outro, com a natureza e com as coisas, sendo capaz de fazer emergir a possibilidade de um sentido afetivo, um modo pelo qual algo se interliga ao corpo.

Merleau-Ponty irá apontar a noção intelectualista com o exemplo da sensação de azul ou vermelho e a percepção da mesa ou da cadeira, sendo que, neste caso, as sensações só podem ser designáveis e, portanto, só podem ser se forem sensação ou percepção de algo. Em contraposição, irá dizer que o azul e o vermelho não são experiência indizível que se vive quando se coincide com eles, a mesa ou a cadeira não são esta aparência efêmera à disposição do olhar, e, ao mesmo tempo, “Se ver ou ouvir for afastar-se da impressão para investi-la em pensamento e deixar de ser para conhecer, seria absurdo dizer que vejo com meus olhos ou que ouço com meus ouvidos, pois meus olhos e meus ouvidos ainda são seres do mundo [...]” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 286).

Para o autor, a relação do corpo possibilita que as sensações possam ser compreendidas a partir do movimento corpóreo, ou seja, na experiência corpórea do sujeito. Assim, as sensações pressupõem a experiência do movimento corporal, ou, em outras palavras, prescindem do movimento de abertura do sujeito ao campo da sensação. Mais precisamente,

[...] toda sensação pertence a um certo campo. Dizer que tenho um campo visual é dizer que, por posição, tenho acesso e abertura a um sistema de seres, os seres visuais, que eles estão à disposição de meu olhar em virtude de uma espécie de contrato primordial e por um dom da natureza, sem nenhum esforço de minha parte; é dizer portanto que a visão é pré-pessoal; e é dizer ao mesmo tempo que ela é sempre limitada, que existe sempre em torno de minha visão atual um horizonte de coisas não-vistas ou mesmo não-visíveis. A visão é um pensamento sujeito a um certo campo e é isso que chamamos de um sentido (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 292).

Todo sentido, portanto, se dá num certo campo que está predisposto ao sujeito conhecedor. A noção de conhecimento a partir dos olhos e dos ouvidos, faz deles instrumentos

para a percepção. Assim, “A sensação de azul não é o conhecimento ou a posição de um certo *quale* identificável através de todas as experiências que tenho dele [...]” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 288). O afastamento da noção ambígua acerca da sensação, afirma-a como intencional, pois além de não repousar em si como uma coisa, ela propõe o encontro no sensível que visa e significa para além de si mesma.

Nessa direção, importa para Merleau-Ponty pensar o corpo numa perspectiva fenomenológica, isto é, o corpo fenomenológico. O filósofo entende que o corpo é a nossa condição de ser-no-mundo, e, por isso, o corpo fenomenológico nos diz respeito como nós experimentamos a nossa condição de ser corpo no mundo. E será através da percepção que o sujeito experimentará sua condição corporal.

Em seu percurso argumentativo, Merleau-Ponty modifica a compreensão da percepção, pois não a define como uma ciência do mundo, nem mesmo um ato ou uma tomada de posição deliberada. O autor compreende a percepção como “o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles” (1999, p. 6). A percepção passa a estar implicada à atitude corporal, que projeta-se como campo de experiência do corpo.

Minha percepção, mesmo vista do interior, exprime uma situação dada: vejo o azul porque sou *sensível* às cores – ao contrário, os atos pessoais criam uma situação: sou matemático porque decidi sê-lo. De forma que, se eu quisesse traduzir exatamente a experiência perceptiva, deveria dizer que se percebe em mim e não que eu percebo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 290). [grifo do autor]

Dessa forma, a percepção é identificada pelo corpo em movimento. Considerando-se que, “das coisas ao pensamento das coisas, reduz-se a experiência” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 497), é preciso enfatizar a experiência do corpo em movimento como campo criador de sentidos, isso porque a percepção não é uma representação mentalista mas, sim, um acontecimento da motricidade, uma experiência perceptiva. Portanto, o sujeito é o corpo capaz realizar atos intencionais, capaz de se dirigir a partir de seus interesses, de seus desejos, e isso vai ao encontro das relações que ele tem com outros corpos. É essa intenção de movimento, que se dirige para o outro, para o mundo, para os objetos, que o filósofo vai entender como experiência perceptiva.

O corpo é um sujeito perceptível, percebendo-se através das interações consigo, com os outros e com o mundo, do qual constitui-se pelas relações e experiências que estabelece nas diferentes dimensões da sua existência. Assim, inaugura-se com Merleau-Ponty o corpo como presença perceptível no mundo, o qual faz emergir outras experiências, e enaltece o conhecimento do/pelo corpo entrelaçado ao mundo sensível.

O corpo perceptivo se dá na/pela relação existencial, ou seja, pela perspectiva merleau-pontyana que privilegia o mundo das experiências como plano primeiro do ser e do conhecimento (NÓBREGA, 2010). Dessa forma, não se trata de pensar o corpo como lugar para uma consciência, e sim o corpo que percebe entrelaçado ao espaço, e conseqüentemente formado por suas experiências.

A partir do momento em que a experiência – quer dizer, a abertura ao nosso mundo de fato – é reconhecida como o começo do conhecimento, não há mais nenhum meio, de distinguir um plano das verdades a priori e um plano das verdades de fato, aquilo que o mundo deve ser e aquilo que efetivamente ele é (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 298).

O conceito de corpo proposto por Merleau-Ponty nos sugere diálogo com a experiência: o corpo se constitui nas sensações, nas relações de experiência, na aquisição e criação do/com o mundo. A esse respeito, podemos pensar o corpo pela lente das relações, como possibilidade de experiências que constitui a vida.

A relação do corpo no mundo é capaz de assinalar uma corporeidade tomada de suas experiências anteriores. Em contrapartida, a relação do corpo condicionada no mundo assinala uma corporeidade muitas vezes contida e enfraquecida de suas experiências. Assim, se projeta o corpo ancorado na existência sem as possibilidades que as experiências suscitam com a criação e constituição de si. Repelidas as experiências do corpo, institui-se a vida como um caminho objetivável na existência.

Sob esse aspecto, Merleau-Ponty percebe que a negação das experiências emerge do intelectualismo que recusa-se a falar dos sentidos, porque, para ele, sensações e sentidos só aparecem quando se retorna ao ato concreto de conhecimento para analisá-lo. Porém, em contraposição, o filósofo argumentará que “o corpo torna possível o contato com o mundo, de modo que possibilita a existência como relação constituída de experiências, ou seja, nó com o mundo. Assim o sentir é singular ao corpo fenomenal” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 285).

Aquele que sente e o sensível não estão um diante do outro como dois termos exteriores, e a sensação não é uma invasão do sensível naquele que sente. É meu olhar que subtende a cor, é o movimento de minha mão que subtende a forma do objeto, ou antes meu olhar acopla-se à cor, minha mão acopla-se ao duro e ao mole, e nessa troca entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um aja e que o outro padeça, que um dê sentido ao outro (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 288).

O sensível emprestado se faz sensível em mim. O filósofo dirá que o espetáculo percebido não é ser puro, visto que

ele é um momento de minha história individual e, como a sensação é uma reconstituição, ela supõe em mim os sedimentos de uma constituição prévia, eu sou, enquanto sujeito que sente, inteiramente pleno de poderes naturais dos quais sou o primeiro a me espantar (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 290).

O sensível se empresta ao sentir, o que permite o *sentir mesmo*<sup>7</sup>. Esse empréstimo sensível antecede uma captura consciente. O *sentir mesmo* está entrançado ao sentido. Para Merleau-Ponty, o sentir não está fundado no “testemunho da consciência, mas no prejuízo do mundo” (1999, p. 25), pois entende que “O sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida” (1999, p. 84). Por isso, antes, o sensível é, para aquele que sente, uma relação de sentido, que se dá na própria constituição do sentir em relação de sua existência. Dessa maneira, o sentido se faz na própria existência corporal e não exclusivamente pelos “órgãos dos sentidos”. Sobre isso, o filósofo irá explicar que, enquanto o homem tiver “órgão dos sentidos” comparáveis àqueles de outros homens, cada um dos momentos da experiência “deixa de ser uma totalidade integrada, rigorosamente única, em que os detalhes só existiriam em função do conjunto”, para tornar-se “o lugar onde uma multidão de ‘causalidades’ se entrecruzam” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 124).

Ao longo de sua tese, Merleau-Ponty tratará do sentido a partir da psicanálise, justificativa que fomentará a explicação de sua compreensão ao afirmar que, tendo como base Freud, “todo ato humano ‘tem um sentido’, e ao procurar em todas as partes compreender o acontecimento, em lugar de relacioná-lo a condições mecânicas” (1999, p. 218-219). Essa concepção busca trazer a dimensão da sexualidade para a compreensão do sentido e do sentir, na medida em que o autor afirma que o sexual “é o poder geral que o sujeito psicofísico tem de aderir a diferentes ambientes, de fixar-se por diferentes experiências, de adquirir estruturas de conduta. É a sexualidade que faz com que um homem tenha uma história” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 219). Assim, a sexualidade, como pode ser percebido em sua obra – a partir de Freud –, não se trata de um uso biológico do corpo, mas dispõe uma existência que prescinde da experiência corporal que compõe sentidos com o outro e com o mundo.

Ao apontar estes aspectos, é cabível aproximar os estudos do filósofo Merleau-Ponty no que diz respeito ao corpo como inerência ao mundo: “ser corpo é estar “atado” a um certo mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205). Dessa forma, coloca-se para o diálogo, não mais um corpo dividido (material e imaterial), ou um corpo máquina-instrumental, não mais um intermediário sobre a subjetividade e mundo, mas um corpo em si, ou um corpo que

---

<sup>7</sup> Essa noção pontyana indica um deslocamento ontológico na filosofia, da qual o Merleau-Ponty sugere uma filosofia da carne em oposição às representações do consciente: “A estesiologia expressa, esboça, contém uma filosofia do corpo como carne, que é o oposto de representações conscientes, mas que é o sentir mesmo. Essa noção é indicativa do deslocamento ontológico na filosofia de Merleau-Ponty” (NÓBREGA, 201, p. 81).

compreende sua materialidade, que se constitui por sua subjetividade entrelaçada ao mundo, ou seja, a partir de sua corporeidade.

### 2.3 O CORPO ENCARNADO: A CORPOREIDADE COMO CAMPO DA EXPERIÊNCIA CORPORAL

Partindo da construção da filosófica sobre o corpo próprio, isto é, o corpo perceptivo, Merleau-Ponty direciona seu aprofundamento na compreensão fenomenológica e ontológica de uma filosofia da carne. Como sugere Nóbrega, “Esse aspecto da ontologia de Merleau-Ponty necessita, segundo o próprio filósofo, de uma estesiologia, ou seja, do estudo do corpo e de sua sensibilidade, de suas sensações, sentimentos, desejos, simbolismos” (2018, p. 12). Nesse contexto, nos interessa tomar de empréstimo a compreensão construída pelo filósofo sobre a noção de corporeidade. A corporeidade vem a contribuir com este estudo na medida em que, no decorrer das obras *Fenomenologia da Percepção* e *O Visível e o Invisível*, o autor apresenta sua concepção de corpo próprio, corpo fenomenológico, num horizonte que vai além das lentes do empirismo e do intelectualismo, que supera a dualidade corpo e mente e sua concepção de objetivável, isto é, propõe uma estesiologia<sup>8</sup> do corpo direcionando-se para uma ontologia da carne<sup>9</sup>. Assim, a noção de corporeidade em Merleau-Ponty, é desenvolvida com a tentativa de suprimir a divisão corpo-mente, a fim de propor uma unidade do corpo.

Os cenários sociais nos possibilitam perceber o corpo como existência do indivíduo no mundo; por meio dele, o ser humano se expressa, movimenta-se, desenvolve-se intelectualmente, evolui e exercita a cidadania. Na interação social com outros corpos, o corpo (re)constrói a sua história; na descoberta de novos caminhos, se torna sujeito e autor de transformações culturais. O destaque está na possibilidade de ser-no-mundo a partir da relação, da constituição de si e na indeterminação do corpo.

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203).

<sup>8</sup> Ciência da sensibilidade e dos sentidos.

<sup>9</sup> Para Merleau-Ponty uma ontologia precisaria buscar outros modos de dizer, isto é, lançar-se em direção a uma nova linguagem para a filosofia. Uma linguagem que procurasse compreender a humanidade, ou seja, dialogando, com a dimensão corporal. “Por isso, Merleau-Ponty convida-nos a reencontrar a —carne do ser, ou seja, propõe uma ontologia da carne capaz de elaborar uma dialética em que não haja uma superação entre os termos Ser e Nada, mas que permaneçam em constante relação” (GOMES, 2019, p.9).

Nesta linha, o corpo para Merleau-Ponty não é compreendido somente como uma dimensão da natureza (em nós), e sim, principalmente, como uma construção cultural e, portanto, simbólica, para a qual a corporeidade emerge como sua expressão de existência no mundo (NÓBREGA, 2016, p. 8). Ou seja, o corpo é a percepção do homem no mundo que possibilita sua formação e expressão da corporeidade na relação com outros corpos.

A partir dessa constatação, a corporeidade direcionará outra possibilidade de interpelação às questões sobre o corpo. Ao encontro de uma nova compreensão de homem, a corporeidade irá propor uma compreensão do corpo que transcende o entendimento dicotômico ainda predominante em nossa cultura ocidental, considerando que somos, ao mesmo tempo, cultura e natureza, corpo e espírito, razão e emoção, numa simbiose que não pode ser desfeita (PORPINO, 2006). Assim, o movimento compreensivo acerca da corporeidade indica que a mesma se dá anteriormente ao pensamento, isto é, constrói-se na comunicação sensível com o mundo. Posto isso, persegue-se a possibilidade de que a corporeidade seja constituída na relação com o mundo pelo corpo paradoxal, ou seja, o corpo é simultaneamente vidente e visível, onde há recíproca inserção e entrelaçamento no mundo. Assim, o corpo vidente está circundado pelo visível, tecendo relações diante de um terreno de contato e comunicação que possibilita ser constitutivo para a corporeidade.

O corpo é campo criador de sentidos diante daquilo que se mostra perceptivelmente no mundo, ou seja, experimenta o espaço a partir de sua percepção, pois “O espaço e, em geral, a percepção indicam no interior do sujeito o fato de seu nascimento, a contribuição perpétua de sua corporeidade, uma comunicação com o mundo mais velha que o pensamento” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 342). Para Merleau-Ponty o corpo está atado em sua existência sem estar impedido de se mover, ou seja, projeta-se em movimento tecendo relações no espaço que o permitem constituir sua corporeidade amalgamada com outros corpos. No entender do filósofo (1999), o corpo é a origem de todos os espaços expressivos, é o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar.

Sobre esse movimento da fenomenologia de Merleau-Ponty, não é possível afirmarmos o corpo exclusivamente como condição de estrutura biológica colocada a serviço da subjetividade. O filósofo dirá que apenas as funções sensórias não fazem o ser-no-mundo. Explica-se afirmando que, ao recolher-se em seu corpo, os olhos só lhe dão o “invólucro sensível das coisas e dos outros homens, as próprias coisas são cunhadas de irrealidade, os comportamentos se decompõem no absurdo, o próprio presente, como no falso reconhecimento, perde sua consistência e muda para a eternidade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 229). O corpo

em sua complexidade existencial solicita “presença de mundo”<sup>10</sup>, ou seja, o corpo que habita o aqui e o agora se percebe alargado pelas significações e pelas possibilidades que se mostram a partir do presente.

Assim como meu presente vivo dá acesso a um passado que todavia eu não vivo mais e a um porvir que não vivo ainda, que talvez eu não viverei jamais, ele também pode dar acesso a temporalidades que eu não vivo e pode ter um horizonte social, de forma que meu mundo se acha ampliado na proporção da história coletiva que minha existência privada retoma e assume. A solução de todos os problemas de transcendência se encontra na espessura do presente pré-objetivo, em que encontramos nossa corporeidade, nossa sociabilidade, a preexistência do mundo, quer dizer, o ponto de desencadeamento das "explicações" naquilo que elas têm de legítimo – e ao mesmo tempo o fundamento de nossa liberdade (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 580).

A existência humana só é possível pelo ser-no-mundo, ou seja, não há outra possibilidade de viver essa realidade que não seja pela presença do corpo. Isso significa dizer, pelas palavras de Merleau-Ponty, que “Meu corpo *habita* o espaço e o tempo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 193, grifo do autor) e, portanto, “não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 195). O corpo que habita *no aqui e no agora* é entrelaçado pela sua corporeidade, que está revestida por esses tempos e espaços anteriormente habitados de maneira singular pelo sujeito. E assim, pode-se dizer que “A presença do homem no mundo pode ser entendida através da sua corporeidade” (GRUNENVALDT *et al.*, 2012, p. 386-387).

Dessa forma, o corpo que não reconhece sua presença entrelaçada ao mundo, nega a si próprio, expressando-se possivelmente por uma via da objetividade na contenção do ser-no-mundo e afastando-se das possibilidades que se mostram. É a partir do “campo de presença” que o autor afirma tomar contato com o tempo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 557). Ou seja, a presença é a possibilidade de reabertura do tempo, que possibilita o contato com o passado e o porvir.

A amplitude dessa apreensão mede a amplitude de minha existência; mas, de qualquer maneira, ela nunca pode ser total: o espaço e o tempo que habito de todos os lados têm horizontes indeterminados que encerram outros pontos de vista. A síntese do tempo assim como a do espaço são sempre para se recomeçar. A experiência motora de nosso corpo não é um caso particular de conhecimento; ela nos fornece uma maneira de ter acesso ao mundo e ao objeto [...]. Meu corpo tem seu mundo ou compreende seu mundo sem precisar passar por "representações", sem subordinar-se a uma "função simbólica" ou "objetivante" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 195).

---

<sup>10</sup> “A existência corporal que crepita através de mim sem minha cumplicidade é apenas o esboço de uma verdadeira presença de mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 229).

Seguindo por essa trilha, que propõe pressupostos de investigação para pensar a corporeidade, ressalta-se a experiência motora apreendida pela compreensão do corpo. Merleau-Ponty irá afirmar que “a motricidade não é como uma serva da consciência, que transporta o corpo ao ponto do espaço que nós previamente nos representamos. Para que possamos mover nosso corpo em direção a um objeto, primeiramente é preciso que o objeto exista para ele” (1999, p. 193). A presença habitada do corpo estende-se no movimento que tece diante de sua nova inteligibilidade, que acontece no corpo-próprio. Por exemplo: muitas vezes o sujeito entende a partir de uma dimensão racional o movimento que precisa e não é capaz de representar com o seu corpo; em contrapartida, outra dimensão se dá a partir da corporeidade da qual o corpo consegue realizar os movimentos solicitados num curto e rápido prazo de tempo (sem passar pelo pensamento objetivo), pois “o corpo tem seu mundo ou compreende seu mundo sem precisar passar por ‘representações’, sem subordinar-se a uma ‘função simbólica’ ou ‘objetivante’” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 195).

Além disso, a corporeidade pode ser aqui pressuposta como o movimento de abertura ao outro a partir do trato das próprias experiências com o mundo. Significa dizer que o movimento é constituível da corporeidade no que tange sua experiência corporal. Merleau-Ponty dirá que o movimento da existência poderia tornar o corpo tão somente o “esconderijo da vida”, porém nos lança em direção ao outro “justamente porque pode fechar-se ao mundo, meu corpo é também aquilo que me abre ao mundo e nele me põe em situação. O movimento da existência em direção ao outro, em direção ao futuro, em direção ao mundo pode recomeçar, assim como um rio degela” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 228). Segundo o filósofo, a corporeidade se constitui aberta pela experiência corporal a outras corporeidades, que se dará a partir de uma perspectiva sensível. Nesse sentido, a corporeidade forma-se num campo aberto da experiência: se constitui na própria existência do corpo em contato com outros corpos.

Até aqui o texto apresentou uma abordagem mais técnica sobre o corpo na filosofia de Merleau-Ponty. Este percurso construído nos possibilita horizontes de compreensão para discutir o corpo na velhice. Posto isso, articulado à filosofia merleau-pontyana, partimos em busca da velhice com interesse em compreendê-la sob as lentes de um corpo vivido/experimentado no que tange sua corporeidade, isto é, como campo aberto da experiência. Antes disso, entretanto, sentimos a necessidade de problematizar e discutir as experiências dos corpos velhos que se evidenciam em nossa sociedade.

## 2.4 OS CORPOS VELHOS E AS EXPERIÊNCIAS

No curso do envelhecimento, o corpo mostra sinais e vestígios do tempo pelas marcas corporais que não se apagam. O corpo velho é visto, muitas vezes, como uma negação de sua própria imagem. Através do reflexo, a velhice se mostra: a imagem refletida já não é mais a mesma do passado, exhibe vestígios em seu corpo, acentua suas marcas, revela os fios dos cabelos brancos e pede por outros jeitos e movimentos diante desse corpo que evidencia uma história. Dessa forma, o velho não está mais capacitado a atender às especificações exigidas aos jovens produtivos, vigorosos, belos e sadios. Assim, com a vida contemporânea, a “chegada da velhice” se torna de certa forma um peso para a sociedade. Acresce o “peso”, pois até então o indivíduo que podia produzir, agora é visto com a necessidade de ser cuidado e visto pelo âmbito da família, da sociedade e do Estado. Logo, o corpo velho “aparece” e “se mostra” sob a via da rejeição por si mesmo e pelos outros. Essa compreensão de si no fenômeno da velhice não se instala na vida num determinado momento da vida humana; ela se constitui ao longo da existência, ou seja, no próprio curso da vida. Nessa direção, percebe-se que o fenômeno da velhice ainda é visto pela sociedade como uma fase da vida humana que chegará para todos aqueles que tiverem suas vidas prolongadas na existência.

Tendo em vista a diversidade do fenômeno da velhice e presentes os diversos aspectos socioeconômicos, emocionais, culturais e políticos, entre outros, que constituem as experiências dos sujeitos, resume-se que envelhecer se dá de muitas maneiras, em distintos cenários. Entende-se que a velhice é constituída por diferentes experiências, o que explica seu caráter heterogêneo. Admitir a heterogeneidade como característica para a velhice “é relevar a importância das diferentes formas de ser que marcam diversos momentos da trajetória de vida das pessoas” (SOUSA, 2012, p. 14-15). A heterogeneidade das velhices – dadas as diferentes experiências – pode ser ainda mais assistida diante da desigualdade estrutural do capitalismo e do patriarcado, presentes nas relações sociais.

Posto isso, torna-se imprescindível demarcarmos que as heterogeneidades das velhices, no que diz respeito aos corpos velhos, constituem-se também sob aspectos sociais que as formam. O fato que não pode ser escondido está evidente nos diferentes contextos educacionais, socioeconômicos, culturais em que as pessoas vivem o fenômeno da velhice, bem como o processo da existência humana, ou seja, muitas vezes sem perspectivas e/ou possibilidades de mudança. Nessa direção, trazemos para discussão o corpo velho e algumas experiências, a fim de problematizar as velhices que se mostram presentes em nosso cenário. Para tal, os próximos passos atentar-se-ão ao que está entrelaçado à concepção negativa que acomete o fenômeno da

velhice. Dessa forma, nos interessa colocar em movimento investigativo a tentativa de compreender o corpo velho e a experiência por aquilo que se mostra presente na sociedade em negar e ocultar a velhice.

#### **2.4.1 O corpo velho-objetivado: uma experiência de improdutividade**

*“O que significa ‘desfavorável’? Não há progresso ou regressão, a não ser em relação a um objetivo visado.”*

(BEAUVOIR, 2018, p. 15)

Uma das linhas de percepção – apontadas como pressupostos na constituição do problema desta pesquisa – nos faz observar esse contexto implicado sobre o corpo na velhice justamente pelo viés utilitarista suscitado pelo capitalismo, sistema que tem por sua estrutura a produção e a reprodução para suprir as exigências do mercado. Nesse contexto, o corpo é tido como ferramenta de produção; por isso, a perspectiva direcionada à sociedade é de que a velhice é fundamentalmente concebida como uma “fase da vida indesejada”. O aspecto idealizado pelo sistema capitalista considera e valoriza a produção do sujeito em virtude de sua utilidade. Percebe-se que o viés utilitário toma lugar de maior destaque na existência humana, sendo a velhice – sob a perspectiva de sua impossibilidade produtiva – um ponto oculto. Acaba que oculta-se o velho na sociedade, que está preocupada com sua própria produção. Em outras palavras, projeta-se a velhice como uma fase improdutiva, suscetível e com maiores chances no desenvolvimento de doenças, problemas físicos e/ou cognitivos, e, por isso, rejeitada na condição humana.

Neste cenário, torna-se mais quista pela sociedade a possibilidade de poder continuar sentindo-se útil e lembrado, do que, de fato, assumir uma velhice que se desliga do mercado de trabalho, tornando-se desassistida, e que, portanto, parece viver a antecipação da morte. Rubem Alves, em *As Cores do Crepúsculo*, nos convoca a perceber o desejo do “sentir-se útil” que assola a humanidade em sua velhice.

Os velhos, tolos, querem continuar a ser úteis. Coitados! Ainda estão sob o domínio do olhar dos outros! Melhor seria se percebessem que o objetivo da vida não é ser útil. Útil é martelo, serrote, vassoura, fio dental, bicicleta. As coisas úteis, quando velhas, ficam inúteis. Inúteis são jogadas fora. Mas o objeto da vida não é a utilidade (ALVES, 2001, p. 82)

Com isso, repele-se a velhice de uma sociedade preocupada com o trabalho, criando-se asilos para que possam cuidar desses corpos improdutivos; repele-se a velhice com a produção de procedimentos estéticos que possa retardar o envelhecimento. Diante da sociedade ocidental, moderna e capitalista como a nossa, que supervaloriza a jovialidade, o corpo produtivo e a beleza, a velhice será evitada, seja por meio das tecnologias médico-farmacológicas, seja por meio de tecnologias sociais que visam normatizar o corpo velho (ORTEGA, 2008). Ou seja, a velhice é desprezada pelos sujeitos velhos e por aqueles que estão envelhecendo, para que estas possam ter sua imagem aceita pelo espelho da sociedade.

Diante desse viés utilitarista-capitalista disposto sobre o corpo na velhice, nos interessa ressaltar alguns dos discursos sociais e científicos, quanto as políticas e os programas que promovem a saúde, bem como explorar a apropriação do discurso médico-científico a partir da ciência moderna, tomado pelo capitalismo, como modo de ajustamento dos corpos que não se apresentam apropriados para o sistema.

Na velhice, os discursos se norteiam pela lógica da prevenção e do consumo produtivo das ofertas do “mercado da saúde”, sendo que os especialistas compreendem por “qualidade de vida” e “velhice ativa” uma forma de gozar a vida que subentende uma saúde normalizada por padrões estatísticos e monitorada individualmente por agentes de saúde do Estado e pelas empresas de seguro privadas (TÓTORA, 2015). Torna-se relevante respaldarmo-nos em alguns discursos para observarmos o desprezo da velhice, especialmente no que diz respeito ao caráter objetivado do corpo, ao ponderar alguns discursos da área da saúde ou, mais pontualmente, discursos médico-sanitários.

O discurso sobre a objetividade do corpo, que gostaríamos de pontuar, é demarcado por Gadamer no capítulo intitulado “Experiência corporal e objetivabilidade”<sup>11</sup>, presente em *O caráter oculto da saúde*. O filósofo apresenta o discurso médico a partir da concepção da objetivabilidade na ciência moderna, como modos de ajustamento e instrumentalidade sobre o corpo e a experiência corporal no que diz respeito a doença. O posicionamento de sua análise irá revelar a “corporeidade que se tornou instrumental” (GADAMER, 2006, p. 83).

---

<sup>11</sup> A objetivabilidade, para Gadamer, indica em sua concepção a objetividade demarcada a partir das experiências científicas consideradas como método seguro. Ou seja, o filósofo irá afirmar que objetivar na ciência moderna significa medir fenômenos e funções vitais com o auxílio de métodos quantitativos. Assim, “Aquilo que, através do método científico, pode ser considerado como uma experiência segura, é caracterizado pelo fato de ser basicamente independente de qualquer situação da ação e de qualquer integração em um contexto da ação. Ao mesmo tempo, essa ‘objetividade’ significa que ela pode servir a qualquer contexto possível da ação. Foi exatamente isso que, de uma maneira específica, encontrou expressão na ciência contemporânea e remodelou, amplamente, o perfil da terra em um mundo humano artificial” (2006, p. 11).

Na maioria das vezes, é possível destacar a relação médico-paciente pautada muito mais numa objetividade, que procura descobrir a doença para apresentar um diagnóstico passível de reconhecimento científico – e, portanto, de caráter seguro –, do que de fato, considerar a experiência do doente, a fim de investigar – “o que a doença diz ao doente?” (GADAMER, 2006, p. 83). Frente à relação médico e paciente, está a objetividade. Gadamer, ao investigar a questão da objetivabilidade, irá afirmar a necessidade do tratamento da alma para o tratamento do corpo, e que isso não será possível sem o saber do médico sobre o ser total. Ou seja, nessa relação entre médico e paciente não basta considerar unicamente os aspectos sobre a doença que ali se manifesta, até porque “A doença ocorre no nível do tecido, e, nesse sentido, não pode haver doença sem doente” (CANGUILHEM, 2009, p. 35). Dessa forma, Gadamer (2006, p. 78) irá afirmar que “É preciso admitir os limites da objetivabilidade”, e, para isso, a corporeidade não pode ser negada, pois “o ser integral do todo e o ser sadio da pessoa são, a sua saúde, parecem estar estreitamente ligados” (GADAMER, 2006, p. 80). Na ciência moderna, a relação médico-paciente é estabelecida com procedimentos de objetivação, o que caracteriza a doença como objeto mensurável, o que, portanto, desvia a atenção da corporeidade do sujeito.

Nesse sentido, está inscrito no corpo a preocupação pela saúde para uma sociedade que busca harmonia em sua existência que envelhece. Porém, ainda é possível identificar o discurso que busca a possibilidade de prevenir e evitar a velhice, como se a mesma fosse sinônimo de doença. Na busca por combater esse discurso que associa a velhice diretamente à doença – dada uma perspectiva de perdas e maior manifestação das fragilidades físicas –, sustenta-se também o discurso sobre o envelhecimento ativo e sobre a velhice bem-sucedida (HARARI, 2013).

A proposta da Organização Mundial de Saúde (OMS) para o conceito de envelhecimento ativo apoia-se em quatro pilares: vida saudável, vida participativa, seguridade social e educação permanente. Apesar do documento de Política Pública da OMS (2005, p. 13) deixar claro que a expressão “ativo” refere-se à “participação contínua nas questões sociais, econômicas, culturais, espirituais e civis”, explica também que esse termo não se refere “somente à capacidade de estar fisicamente ativo ou de fazer parte da força de trabalho”. Sob esse aspecto, talvez seja importante ressaltar que o discurso apresentado por trás do envelhecimento ativo como proposta de saúde na velhice, está apoiado em estatísticas que indicam o número elevado de velhos e o aumento da longevidade na sociedade. Nesse sentido, o fator determinante para esse discurso parece bastante claro: enxergar na velhice um possível filão de mercado. Por isso, a defesa do envelhecimento com “qualidade de vida” para uma “velhice ativa” é a senha para um discurso ser aceito, sendo estes discursos norteados pela lógica da prevenção e do consumo produtivo das ofertas do “mercado da saúde” (TÓTORA,

2015). Dessa forma, promover o envelhecimento ativo<sup>12</sup> significa, numa primeira instância, propor visibilidade para o sujeito, mas também com o intuito de continuar servindo-se do velho: agora com o mercado de consumo de viagens turísticas, de produtos estéticos e, ainda, com a oferta de produtos de consumo para uma boa saúde, com vista a uma imagem de normalidade perante o envelhecimento que se manifesta.

Frente ao contexto contemporâneo que aborda o processo natural no fenômeno da velhice, sabe-se que o corpo desenvolve modificações biológicas e fisiológicas significativas. Considera-se que o envelhecimento tem como característica principal o processo na vida dos indivíduos, seja este processo, em sua essência, de natureza multifatorial – dependente da programação genética e das alterações que ocorrem em níveis celular e molecular –, seja com diminuição da capacidade funcional das áreas afetadas e sobrecarga em menor ou maior grau dos mecanismos de controle homeostático (CANÇADO *et al.*, 2013).

Os estudos sobre o campo do envelhecimento tem início em 1903, com o cientista Elie Metchnikoff, que defendeu a ideia da criação de uma nova especialidade, na época chamada Gerontologia. Em 1909, essa especialidade passou a ser denominada Geriatria pelo médico vienense Ignatz L. Nascher, cujo significado era o estudo clínico da velhice (NETTO, 2016). O discurso predominante no campo da Geriatria, é sustentado pela lógica da perda, que está fortemente associada à noção de fragilidade orgânica (HARARI; LOPES, 2016). Assim, ao lado da Geriatria, a ciência conhecida como Gerontologia, deixa de estudar as patologias para estudar o processo de envelhecimento.

Simone de Beauvoir, no ano de 1970, publica sua obra *A Velhice*, que será de grande valia para os estudos acerca do envelhecimento humano. A filósofa irá afirmar que a Gerontologia desenvolveu-se em três planos: biológicos, psicológico e social; em todos esses domínios, ela é fiel a um mesmo posicionamento positivista (BEAUVOIR, 2018). Nesta perspectiva, a autora aponta, como breve problematização, o direcionamento assumido pela Gerontologia na sua origem: “não se trata de explicar porque os fenômenos se produzem, mas de descrever sinteticamente, com a maior exatidão possível suas manifestações” (BEAUVOIR, 2018, p. 28). Desse modo, os pressupostos que instituem a Gerontologia são baseados num conjunto de procedimentos comum ao método positivista.

---

<sup>12</sup> Desde a década de 1990, a Organização Mundial da Saúde preconiza o conceito de envelhecimento ativo: o processo de otimização das oportunidades de saúde, participação e segurança, com o objetivo de melhorar a qualidade de vida à medida que as pessoas envelhecem. Nesse sentido, ser ativo não se esgota na questão de estar fisicamente e profissionalmente ativo. Ser ativo abrange a participação do idoso em todas as questões da vida cotidiana, nos aspectos sociais, políticos, econômicos, culturais, familiares, comunitários e de cidadania. A incapacidade física ou a aposentadoria e sua retirada do mercado de trabalho não são aspectos excludentes do idoso dos demais espectros (OMS, 2005).

Nos dias de hoje, a Gerontologia se caracteriza pelo fenômeno do envelhecimento por múltiplas faces e também por diversos fatores, o que é esclarecido quando é dito que “é fácil compreender que a Gerontologia tem como objetivo tratar dos aspectos biológicos, sociais, psíquicos, legais, entre outros, e promover pesquisas que possam esclarecer os fatores envolvidos na sua gênese” (NETTO, 2016, p. 80). Assim, a Gerontologia, “Em seu esforço por combater esse discurso que associa a velhice diretamente à doença pela via das perdas e da fragilidade como descrita anteriormente, passa também a sustentar o discurso sobre a velhice ativa e sobre o envelhecimento bem-sucedido” (HARARI; LOPES, 2016, p. 120). Sob esse discurso, está embutida a valorização da saúde como necessidade básica para o envelhecimento humano.

Feito estes esclarecimentos, percebe-se nos dias de hoje que a velhice está associada à busca constante da saúde e, ainda que muitas vezes se retrate o discurso do envelhecimento como sinônimo de doença e demência, segue-se à procura por um *ideal de saúde* [grifo nosso]. Este ideal de saúde surge no século XX, com os primórdios da Higiene, que está “intimamente ligada com o desenvolvimento do capitalismo e com a ideologia liberal” (AROUCA, 1975, p. 66). Em linhas gerais, a definição de normas higiênicas supõe o interesse do ponto de vista político dado estatisticamente à saúde das populações, à salubridade das condições de vida, bem como à extensão uniforme dos tratamentos preventivos e curativos elaborados pela medicina (CANGUILHEM, 2009).

Na modernidade, o campo da saúde foi de certo modo marcado por um discurso preponderante que “[...] concebe a doença como uma entidade biológica, materializada num corpo fisiológico. Nesta perspectiva, a saúde é definida como o oposto da doença, um fenômeno que só é percebido quando sentimos sua ausência” (FURTADO, 2010, p. 43). Uma vez que saúde e doença são divergentes, Harari afirma que “O discurso de valores sobre saúde e doença vai se misturar ao discurso médico que, em seu caminho pela busca do diagnóstico e da cura, estabelece um ideal e uma normatividade” (2013, p. 28).

Posto isto, percebe-se o lugar de destaque do discurso sanitário, bem como o do discurso médico-sanitário: a normatização que se assume está voltada à instituição de normas para os corpos na sociedade, à composição e à regulamentação para uma condição existencial saudável. Furtado (2010) dirá que o saber médico foi, portanto, se constituindo como um discurso fundamentalmente normatizado, uma vez que foi capaz de classificar comportamentos e determinar as condutas que deveriam ou não ser seguidas pelos indivíduos, a fim de que estes se adaptassem dentro de um padrão de normalidade.

Assumir discursos que possam, em alguma medida, determinar quais os modos de viver dos corpos na existência, significa dizer que “É exatamente na medida em que instituí padrões de normalidade que a medicina garante sua efetividade e sua homogeneidade, capazes de gerar um ordenamento do corpo social” (FURTADO, 2010, p. 43). Contudo, normalizar o corpo com o exercício de inseri-lo dentro dos padrões médicos, por vezes vislumbrando um objetivo estético, não apenas desconsidera o sujeito em si, como expressa um ideal de objetividade do corpo.

Ao assumirmos alguns destes discursos – mesmo que indiretamente –, entendemos que “[...] o corpo é tomado com uma máquina que pode ser analisada em termos de suas peças, e ao mesmo tempo, o corpo é desconectado de todo conjunto de relações que constituem os significados da vida, e a prática médica busca, em geral, intervir apenas em seus órgãos e funções” (FURTADO, 2010, p.44). Logo, negamos toda constituição de nossa corporeidade, que procura se adequar e se assemelhar a estes modos de existir. A negação de si – no que tange à corporeidade e suas experiências de vida – permite que o corpo procure sempre moldar-se conforme discursos que acabam por desconsiderar sua corporeidade. Gadamer aponta que “Na grande aparelhagem da nossa civilização todos nós somos pacientes. O ser da pessoa é, claramente, algo renegado em toda parte [...]” (GADAMER, 2006, p. 89).

A questão torna-se evidente se considerarmos que o ser negado é basicamente reconhecido por uma condição do corpo objetivado. Aliás, a corporeidade não pode ser apreendida por processos de objetivação. O corpo está em situação de constante constituição/transformação de si no contexto social em que se vale, e a tentativa de apreensão só poderá ser insuficiente. Assim, “Corpo e vida afiguram-se-me sempre como uma espécie de dados da experiência em torno da perda de equilíbrio à procura de novas situações de equilíbrio” (GADAMER, 2006, p. 86).

#### **2.4.2 O corpo velho-desconhecido: uma experiência de estranheza**

*A velhice tem uma beleza que lhe é própria. A beleza das velhas árvores é diferente da beleza das árvores jovens. O triste é quando as velhas árvores, cegas para a sua própria beleza, começam a admirar a beleza das árvores jovens.*

(ALVES, 2001, p. 77)

Em meados do século XX, a filósofa Simone de Beauvoir já dizia, em sua obra<sup>13</sup>, que velho é sempre o outro, pois “Antes que se abata sobre nós, a velhice é uma coisa que só concerne aos outros” (BEAUVOIR, 2018, p. 11), já que a velhice nos chega externamente, ou seja, pela presença do outro. Primeiro porque antes de nós, são os outros, próximos de nós que vemos envelhecer; segundo porque há uma voz silenciosa disfarçada de esperança nos afirmando veemente que a velhice não nos acometerá do mesmo jeito e o nosso futuro será outro. De certa maneira, salvo a dimensão exteriorizada, a velhice é de algum modo rejeitada, pois ela parece destacar o oposto de uma juventude que ficou no passado.

Ao reconhecermos como referência a imagem da juventude – e sua representatividade –, que já não se revela como em tempos passados, nos vemos envelhecer a partir de um outro corpo. Até porque ainda se reconhece que “[...] a velhice aparece como desgraça: mesmo nas pessoas que consideramos conservadas, a decadência física que ela traz salta aos olhos” (BEAUVOIR, 2018, p. 10). Nessa direção, o sujeito é chamado para encarar sua finitude a partir de como seu corpo se mostra: com a referência de sua imagem outrora jovem, porém, agora marcado, sinalizado e, provavelmente, com tempo menor de vida, por estar mais próximo do mistério de sua morte. O que se destaca, então, é o fato de que o sujeito percebe-se envelhecido a partir de seu corpo velho, que, de alguma maneira, é outro para si.

A tragédia grega *Édipo em Colono*<sup>14</sup>, de Sófocles, nos revela, com acento, que Édipo não é mais o mesmo. De certo modo, depois de todas as transformações que sofreu, ele percebe-se diferente do que foi, outro de si mesmo. Após Édipo descobrir o oráculo e passar por significativas mudanças na sua vida, como ser acometido pela cegueira, e precisar sair do trono e da cidade de Tebas, precisa da ajuda de suas filhas, Antígona e Ismene. Ele se desconhece, ou melhor, se reconhece outro de si. Diante de tudo que viveu e frente à sua velhice e cegueira, pede aos deuses que lhe deem um meio de findar sua vida ou que: “Tende piedade dos vestígios infelizes de Édipo, que já não é o homem de antes!”. Mesmo sem enxergar, é capaz de reconhecer-se outro de si. Sua velhice acompanhada da cegueira, deixam evidentes que não se pode apagar o passado, nem tampouco lhe permitem retornar ao que já viveu.

Neste paradoxo, de um corpo invisível, que não vejo, sinto ou toco como antes, mostra-se um outro corpo, visível e irreconhecível, com outro modo de tocar, olhar, sentir. O sujeito percebe-se desconhecido para si. Reconhece que a juventude presta contas com a eternidade

<sup>13</sup> A obra *A Velhice: a realidade incômoda*, foi publicada em 1970. No entanto utiliza-se como referência para este trabalho a edição publicada no ano de 2018.

<sup>14</sup> Na linha do tempo da trilogia das peças de Sófocles, a história ocorre depois de *Édipo Rei* e antes de *Antígona*. A peça descreve o fim da trágica vida de Édipo.

enquanto que a velhice assume o lugar de um corpo diferente do seu modo de ser jovem, que simplesmente se encaminha para sua finitude. Há, portanto, um corpo desconhecido que vive uma experiência estranha: quem é agora este sujeito que se mostra no espelho? Que corpo é este que vive uma certa intimidade com o mistério da morte? Assim, ao longo deste subitem, intenciona-se discutir o corpo na velhice sob o “princípio de uma jovialidade”, visto que a face da própria imagem na velhice é, muitas vezes, irreconhecível. Sobre isso, nos interessa analisar a rejeição do *ser velho* [grifo nosso], isto é, a renúncia deste corpo e sua corporeidade na velhice frente à uma pretensão existencial da juventude, vivenciando-se como outro de si. Para isso, pretende-se amparar na diferença ontológica proposta por Martin Heidegger (1889-1976), com o intuito de dialogar questões sobre o corpo e experiência a partir dos filósofos Merleau-Ponty e Gadamer.

Diferentemente da tradição filosófica, que trata a ontologia – filosofia do ser – como tema da metafísica, Heidegger irá colocar a ontologia para fora da metafísica, porém, deixando de lado o ser; isto é, retira a ideia de essencialização (entificação do ser). Portanto, o filósofo afasta-se da metafísica, ou seja de discursos identitários de fundamentação metafísica. A diferença ontológica não percorre caminhos da intencionalidade, pois “a diferença não é algo feito por alguém”, ela se mostra (GADAMER, 2009, p. 70). Deste modo, segundo Carbonara “O caminho heideggeriano, de distanciamento da essencialização do ser, reconhece o ser que se mostra tanto na identidade, como na diferença. A própria filosofia tem sua possibilidade de efetivação como perscrutadora do ser, e não como algum tipo de guardião do ser essencializado” (CARBONARA, 2021, p. 332). É por esta direção que perseguimos um possível desdobramento: a rejeição presente na dicotomização do sujeito velho.

Ainda hoje, no imaginário social, está presente a compreensão de que o sujeito é basicamente um ser dividido: uma alma que habita num corpo físico. Nessa direção, reconhece-se que *o que* (caráter alusivo a objeto) envelhece é o corpo; por isso, como o espírito não envelhece, será sempre jovem e eterno. Neste contexto, com a “chegada da velhice”, justifica-se que o corpo envelhece, mas, o espírito não. Sob este pressuposto, é possível identificar uma dicotomização existencial a partir de uma diferença determinada, como já referido anteriormente por Heidegger. A distinção pode ser percebida em conversas cotidianas, por exemplo quando ouvimos a expressão “O corpo envelhece, o espírito não”. O que evidencia-se com esta colocação é a própria negação do sujeito velho, pois traz consigo a imagem do seu corpo jovem do passado. Dessa forma, fundamenta-se a fase da velhice sob o princípio de que é o seu eu jovem do passado, e que, portanto, este corpo velho não corresponde à verdadeira imagem do seu eu. É possível dizer que, na velhice, o ser se reconhece como a imagem

essencializada do corpo jovem. Assim, mesmo evidenciada a face de um corpo que se mostra velho, nega-se, pois se tem presente a imagem do eu jovem, como sua a essência.

O ser jovem é essencializado, ao passo que o velho é, neste caso, uma corrupção deste sujeito que outrora se mostrava num corpo jovem. Aqui está presente a filosofia metafísica, ora tendo presente o fundamento ontológico, na metafísica do ser, ora o fundamento gnosiológico, na metafísica da consciência. Em ambas, a filosofia da metafísica reconhece o princípio da identidade ao negar a diferença. É a identidade, e não a diferença, que permite chegar à verdade e ao correto. O princípio da identidade expressa-se pelo reconhecimento de si, que corresponde a uma imagem jovial do ser essencializado. Assim, o velho é o seu eu jovem essencializado, e, portanto, a imagem do seu corpo jovem. Olha para si, hoje, e entende que seu corpo é uma corrupção, ou seja, uma representação imperfeita do seu ser. Logo, ao contrário do corpo que envelhece, o espírito, é este ente não corruptível.

O corpo é a face da velhice que apresenta a corrupção do eu jovem. Por tantas vezes, e por diferentes contextos que refletem sua imagem, não se reconhece nesta outra apresentação de si. Na medida em que este corpo velho é apenas a imagem corrompida, ele também revela o corpo como lugar para o espírito. De certa maneira, vive uma experiência estranha de si: seu corpo é, agora, um desconhecido, na medida em que não corresponde ao seu corpo jovem – este que lhe é reconhecido. Com isso, a sua própria imagem velha, revelada no corpo, é por tantas vezes irreconhecível e negada. Diante de uma face desconhecida que solicita ao corpo uma experiência estranha, dirige-se para um afastamento da velhice que se mostra estampada na própria pele do corpo. Assim, percebe-se a compreensão do corpo como lugar para o espírito, dimensionando-o exclusivamente como objeto para a existência humana.

Nesse percurso argumentativo, a negação da velhice pelo próprio corpo está na compreensão de que reconhece-se o corpo exclusivamente como objeto para o ser essencializado. E, nesse sentido, segundo Merleau-Ponty, “Dizer que tenho um corpo é então uma maneira de dizer que posso ser visto como um objeto e que procuro ser visto como sujeito [...]” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 230-231).

O eu jovem – que não pode ser mais visto na velhice – se torna a essência do ser. Com a velhice posta, a partir da não-presença do eu jovem, o velho, como ser corruptível, revela a diferença. Com isso, quando o eu jovem não está posto na velhice, torna-se a ele mesmo essa diferença. Ao contrário da tradição filosófica, que trata a ontologia como sendo metafísica, Heidegger coloca a ontologia fora da metafísica. O filósofo tira a ideia de essencialização do ser abordada como a entificação do ser, ou seja, o ser não se torna coisa. E a diferença ontológica está nesse afastamento da entificação do ser. Sobre isso, Gadamer irá afirmar que, “Com

certeza, todos nós nos encontramos na diferença ontológica e não poderemos ou desejaremos superar a partir dela por meio do pensamento a diferença teológica entre o que possui o modo de ser do divino e o que possui o modo de ser da criatura” (GADAMER, 2009, p. 80).

Para Heidegger, indiferente às tentativas intencionais, a diferença ontológica não pode ser feita; antes, ela se apresenta e solicita-nos um modo de operar que põe fim à filosofia como metafísica, a partir da “questão do pensamento”. Isso, de fato, redireciona outro modo sobre a questão do ser: a pergunta pelo ser de modo aberto como possibilidade de começo na filosofia. Ou seja, posiciona a indeterminação da diferença que não compete à questão da identidade em sua essencialização.

Com isso, o corpo na velhice se posiciona, não mais essencializado a partir da metafísica, mas o põe frente à indeterminação diante de sua própria diferença, como algo que não está dado. E que, portanto, não está determinado, colocando-o num plano do aberto à pergunta e no movimento do pensamento. Nesse sentido, “[...] o devir desse corpo tem um sentido: o espírito não é o que desce no corpo a fim de organizá-lo, mas aquilo que dele emerge” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 229).

Aqui, percebe-se que a diferença que se mostra no corpo velho pode ser compreendida, neste caso, como “outro”. Beauvoir (2018) já dizia que imaginar-se velha aos 20 anos, aos 40 anos, seria imaginar-se outra. Esta diferença que se manifesta neste “outro” velho, solicita a compreensão deste *ser-aí* [grifo nosso]. Para tal movimento compreensivo, a hermenêutica orienta-se em direção ao desafio do incompreensível e do inaudível. Com a hermenêutica, “tem-se aí muito mais uma resposta ao desafio que sempre se renova de não se poder compreender algo que se mostra como algo espantosamente outro, alheio, obscuro – e talvez profundo que precisaríamos compreender” (GADAMER, 2009, p. 73). A hermenêutica tem como tarefa o desafio de compreender, orientando-se por movimentos que possam descobrir e liberar aquilo que a vida constantemente põe-se a encobrir e a velar.

Para este movimento hermenêutico, precede-se necessariamente à atitude da abertura, visto que, sob o ponto de vista da hermenêutica, “Trata-se à sua maneira de uma outra compreensão – trata-se daquilo que a própria vida dá a entender” (GADAMER, 2009, p. 74). O movimento de abertura se lança a uma intencionalidade abarcada de uma sensibilidade àquele que se mostra outro – de si, e que, respectivamente, corre riscos que escapam ao alcance da racionalidade. Este aspecto intenciona a necessidade de uma sensibilidade para o movimento de compreensão, e não mais uma atitude de negação deste corpo na velhice. Assim, a velhice solicita ao sujeito a necessidade de autocompreender-se como movimento que só lhe é possível por aquilo que se mostra no corpo.

Portanto, é a abertura ao outro, ao corpo desconhecido que se mostra, não somente com uma atitude sustentada por uma racionalidade, mas que se projeta sensivelmente. Isto é, essa carne do mundo que solicita ao sujeito uma sensibilidade na velhice, se faz latente nos arredores da morte.

### 2.4.3 O corpo velho-feminino: uma experiência de fragilidade

*"Por todas as velhas em formação, [...] Por todas as que rejeitam as convenções e preferem apertar as mãos de desconhecidos, [...] por aquelas que dizem as antigas orações, que se lembram dos símbolos, das formas, das palavras, das canções, das danças e do que no passado os ritos tinham o objetivo de instaurar... por aquelas que abençoam os outros com facilidade e frequência... por aquelas mais velhas que não têm medo – ou que têm medo – e que agem com eficácia de qualquer modo...*

*Por elas... que vivam muito, com força e saúde, e com um imenso espírito aberto aos ventos."*

(ESTÉS, 2007, p. 93-94)

Uma vez que a primeira linha de percepção nos diz respeito à concepção de desprezo do corpo na velhice, suscitado pelo capitalismo-utilitarista, e a segunda nos aponta para uma compreensão que rejeita o corpo velho tendo presente o preceito de uma juventude e(x)terna, o texto que se ensaia a seguir entrelaça os fios das duas linhas, fazendo emergir uma nova composição. Poderíamos nos dirigir ao entrelaçamento como movimento que nos permite tecer uma trança; aqui, a composição de uma trança pode nos auxiliar nessa compreensão: podemos nos remeter a ela, por significar tanto o entrelaçamento das linhas que cria uma forma – no caso, o texto que será formado a seguir –, tanto quanto à representação de um penteado, que de certa maneira nos remete aos fios de cabelos brancos de mulheres velhas.

Para nossa sociedade, são os fios dos cabelos brancos que representam a experiência de uma fragilidade estampada. É deste ponto que nos propomos a observar: as mulheres velhas estão, de certa maneira ainda, mais vulneráveis que os homens à discriminação e à fragilização, e, por isso, suscetíveis à invisibilidade social – por apresentarem seus fios de cabelos brancos. Não é novidade que tornar-se mulher velha nos dias de hoje ainda traz muitos preconceitos sociais. Tanto é verdade que a mulher velha vive atrelada a estas questões, que se fazem imbrincadas uma na outra: a pedido de uma juventude eternizada para (não) viver a velhice, o

corpo feminino se torna além de objeto capturado pelo mercado capitalista, a busca inalcançável por um lugar de poder na sociedade.

Tendo presente estes apontamentos, o movimento dessa escrita pretende discutir o lugar de poder do corpo feminino e as implicações que os papéis sociais que, exercidos pelas mulheres velhas, fomentam em direção a uma compreensão depreciativa da velhice. Nessa linha, reconhece-se que há na sociedade uma supremacia que exalta no corpo a força e o poder sobre a fragilidade da existência humana, em especial no que diz respeito ao corpo feminino. Para isso, o corpo e a mulher serão trazidos pelos discursos dos filósofos Maurice Merleau-Ponty e Simone de Beauvoir para discutir a experiência da fragilidade na velhice.

Em nossa sociedade, podemos dizer que a humanidade segue dedicando-se por suas vidas, ou ainda, por outras vidas. A luta pela existência nos fala sobre nossa condição humana. Não nos restam dúvidas que grande parte das pessoas desejaria viver por muito tempo; no entanto, nossa sociedade, além de separar as pessoas por idade e gerações, não valoriza nem a velhice nem o ser idoso (SALGADO, 2002). Dessa forma, nos deparamos com uma sociedade que não direciona muitos meios para acolher a velhice e tudo aquilo que ela nos solicita enquanto expectativa da vida humana.

Nessa direção, o desprezo da velhice, no que tange suas características, é ainda maior em relação à supremacia masculina. Não será apenas a mulher velha que será desvalorizada, mas também o homem deixa de ser reconhecido como o sexo forte na velhice. Ambos acabam “por ser vencidos, uma vez que constituem uma minoria ineficaz” (BEAUVOIR, 2018, p. 94). No entanto, via de regra, a sociedade continua exigindo o reconhecimento do ser humano pelas demonstrações de força e de poder; questões que anteriormente estavam mais facilmente presentes no papel do homem, se tornam totalmente alheias ao lugar de invisibilidade cogitado pela fragilidade da mulher. “Apesar de tanto os homens quanto as mulheres serem vítimas da discriminação por idade, a mulher idosa é particularmente desvalorizada, não só por ser velha mas também por ser mulher” (SALGADO, 2002, p. 13).

Tendo presente os contextos sociais e culturais marcados por uma visão moderna da sociedade, a velhice afirma com maior intensidade este lugar de fragilidade aos olhos da contemporaneidade. Ainda hoje, podemos dizer que “Os velhos não têm arma nenhuma, e seu problema é estritamente um problema de adultos ativos. Estes decidem de acordo com o seu próprio interesse, prático e ideológico, sobre o papel que convém conferir aos anciãos” (BEAUVOIR, 2018, p. 94). Mesmo algumas décadas terem se passado após esta afirmação da filósofa, ainda hoje a velhice é malvista e julgada, por suas fragilidades, pela sociedade. De modo geral, a busca pelo poder está inculcada na sociedade, de tal forma que coloca a agilidade,

a força produtiva e a capacidade humana como preceitos e ideais fundamentais para haver o reconhecimento dos sujeitos. Nesta perspectiva, todo sujeito frágil é de alguma maneira descartado. E mais: todo corpo frágil é ausente de poder.

A partir destas considerações, acreditamos que o patriarcado corrobora para o desprezo da velhice, em especial no que diz respeito ao corpo feminino. Assim como o homem que também é colocado à margem na sua velhice, a mulher continua relegada a um lugar de menor valor. De certo modo, as mulheres são, tanto no âmbito público como no privado, “eternas menores” (BEAUVOIR, 2018, p. 95). Ser este sujeito menor provoca uma série de questões que nos revelam que o corpo feminino vive uma experiência de fragilidade ainda mais potencializada no seu envelhecimento. Nessa linha, podemos dizer que ainda hoje vivemos o que a filósofa Simone de Beauvoir traduz na obra *O segundo sexo*:

Infelizmente, na história de cada mulher repete-se o fato que constatamos durante a história da mulher: ela descobre essa liberdade no momento em que não tem mais que fazer dela. Essa repetição nada tem de acaso: a sociedade patriarcal deu em todas as funções femininas a figura de uma servidão; a mulher só escapa da escravidão no momento em que perde toda a eficiência (BEAUVOIR, 1975, p. 351).

Por um lado, sobre a mulher são lançados os papéis daquela que zela e cuida do lar, são elas as responsabilizadas por dar conta das tarefas da casa e da família, de modo que possa fazer-se útil. Por outro, é essa mesma mulher que não pode “mostrar-se velha”, que é solicitada para estar, além de disponível, bem cuidada e disposta, como se fosse blindada.

Apesar disso, a mulher ocupa um lugar de fragilidade na sociedade, do mesmo modo, ou ainda com maior evidência, a mulher idosa. Sabe-se que a velhice já sugere uma fraqueza, e, portanto, é considerada como uma etapa da vida plenamente frágil do ser humano. Em razão disso, salientamos para a discussão este lugar paradoxal de uma experiência de fragilidade que a mulher vive em sua velhice: ao mesmo tempo que é taxada em muitos contextos como um ser frágil, a mulher idosa é convencida pela sociedade de que precisa ser forte.

Se, por um lado, a mulher é vista como um corpo frágil, sem força para produzir, não é mais reconhecida como um objeto de desejo, portanto, sem utilidade e sem poder; por outro lado é solicitada (ou sente-se solicitada ao ser responsável por determinados papéis na sociedade) em ter forças para servir e *cuidar o outro*<sup>15</sup> [grifo nosso]. Em ambas as experiências,

---

<sup>15</sup> O cuidado do outro que no referimos diz respeito a um fazer que é destinado simplesmente por um papel social: assim como algumas mulheres são desejosas pelo ato de cuidar do outro, outras não assumem o cuidado do outro por desejarem ou porque buscam fazer isso de suas vidas, mas o fazem porque socialmente sentem-se responsabilizadas, e por diferentes contextos são obrigadas a realizar estas incumbências.

a mulher assume uma postura que rejeita a velhice: ora, a mulher é convidada para negar a velhice através de procedimentos e cirurgias estéticos, pois seu corpo é um objeto que ainda busca ser aceito e desejado; ora, a mulher acredita não estar velha para exercer cuidados, e, assim, rejeita os desejos do corpo e abandona-se pela necessidade de fazer viver a vida do outro.

Considerando nosso cenário social, de certa maneira a mulher está escondida, ou talvez, não toma para si seus desejos, e circunscreve sua vida tendo presente as incumbências dirigidas e delimitadas ao papel da mãe, da esposa, da avó, que dirigem sua vida presa a um determinado território de sua existência. As tarefas sociais deixam evidentes quais são as necessidades externas esperadas que a mulher as realize para compor o cenário. A vida da mulher é projetada pela referência de um lugar social que acolhe e cuida, que se subtrai pelo outro, que, em busca de um bem comum, esconde-se de si. Assim, os papéis sociais esperados pela mulher condicionam que a existência seja, na maioria das vezes, interligada – quase como um cordão umbilical – ao cuidado do outro e descuido de si, como um segundo ou terceiro plano de importância em sua existência. Este caminho muitas vezes não se modifica na velhice: a mulher segue sua existência sendo útil agora para cuidar dos netos, do marido que está aposentado e das tarefas cotidianas da casa. Este é o cenário imbuído dos papéis impostos ao corpo feminino, e, sobre isso, a velhice coloca em evidência suas fragilidades. A mulher velha segue com sua voz silenciada pelos papéis sociais que precisa exercer, sendo assim, solicitada para, de algum modo, esquecer-se.

A mulher que se esqueceu, que se dedicou, que se sacrificou será muito mais desorientada pela súbita revelação: Tinha só uma vida por viver; eis meu quinhão, agora! [...] Ultrapassando este marco contra o qual se chocou sem esperar, parece-lhe que não faz senão sobreviver a si mesma; seu corpo será sem promessa; os sonhos, os desejos que não realizou permanecerão para sempre insatisfeitos [...] (BEAUVOIR, 1975, p. 344).

Diante de tal pressuposto, que direciona o papel da mulher como a pessoa referente para cuidar do outro – principalmente no contexto familiar –, posicionamos a invisibilidade de sua existência, que se faz sobreposta à outra. O corpo vive a negação da velhice justamente porque a mulher compreende que, sendo idosa, não poderá cuidar e, sim, precisará ser cuidada. “As mulheres, portanto, têm sido socializadas e treinadas para temer a velhice. Negando o próprio processo de envelhecimento, pretende-se escapar das penalidades impostas à velhice” (SALGADO, 2002, p. 12). Nesse sentido, ao mesmo tempo que entrega-se pela necessidade de ser útil ao outro, a mulher permite esquecer de si. O lugar de poder dada pela utilidade de seu corpo ao outro, precisa negar a velhice, e, com isso, a mulher é chamada para não perceber-se: “Seu corpo está sem promessa; os sonhos, os desejos que não realizou permanecerão para

sempre insatisfeitos” (BEAUVOIR, 1975, p. 344). Portanto, o próprio corpo feminino se afasta de si, negando sua velhice.

Ao mesmo tempo, a mulher rejeita a velhice a partir da preocupação quanto à invisibilidade de seu corpo. Um exemplo disso são os cabelos brancos que afirmam que o corpo passa a perceber a velhice. Eram – e por vezes ainda são – os cabelos femininos que até pouco tempo atrás não podiam apresentar fios brancos devido ao julgamento social. O cabelo branco representa o modo de ser mulher velha para os outros. Na esteira dessa visão, a mulher velha percebe a transformação de sua aparência: “A aparência de nosso corpo e de nosso rosto nos informa com mais certeza: que contraste com nossos 20 anos! Só que essa mudança se opera continuamente, e nós a mal percebemos” (BEAUVOIR, 2018, p. 300).

De fato, é o corpo feminino que a todo momento é validado por sua juventude e colocado à prova de novos procedimentos estéticos de rejuvenescimento. Em razão disso, o corpo feminino é, na maioria das vezes, chamado para sair de cena pelos vestígios de sua velhice. Desse modo, a mulher é convencida de que precisa manter sua imagem jovem, negando a manifestação da velhice. Por conseguinte, são as mulheres que mascaram-se em nome de uma juventude que as persegue.

Declaram todas que nunca se sentiram tão jovem. Querem persuadir os outros de que a passagem do tempo não as atingiu efetivamente, põem-se a “vestir-se como jovens”. A mulher que envelhece sabe muito bem que se deixa de ser um objeto erótico não é somente porque sua carne não oferece mais ao homem riquezas frescas: é também porque seu passado, sua experiência fazem dela queira ou não, uma pessoa; lutou, amou, quis, sofreu, gozou por sua conta [...] (BEAUVOIR, 1975, p. 345).

Rejeita-se a velhice, pois ela é correspondida pela fraqueza, que remete ao corpo feminino. Para a mulher ser reconhecida na sociedade, busca-se que o corpo apresente-se belo, com qualidades que designem suas capacidades de força, agilidade etc. Podemos dizer que a força é uma projeção do capitalismo-utilitarista, enquanto que a fragilidade é um fundamento do patriarcado, considerado inerente ao corpo feminino. Nessa linha, a fragilidade carrega em si a ideia que transcorre da ausência da força. No entanto, queremos trazer para discussão outra maneira de reconhecer a fragilidade. Para isso, o professor e filósofo Peter Pál Pelbart, num dos seus textos que trata sobre a relação de vida e poder, insinua-nos uma provocação que permite olhar de outro jeito para a fragilidade: “como ter a força de estar à altura de sua própria fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força?” (PELBART, 2007, p. 63).

Dado esse horizonte, acreditamos que a experiência de fragilidade pode apresentar uma dimensão de afetação ao corpo. Compreendemos que o corpo, como vidente-visível, tocado-tocante, permite a experiência de fragilidade como uma vivência que possibilita reconhecer,

movimentar e acolher outras forças e diferentes energias. Ou seja, possibilita que o sujeito possa afetar-se por aquilo que seu corpo se propõe a explorar na sua existência.

Trata-se de reconhecer o ser humano também por sua fragilidade, por aquilo que foge da apreensão, que traz em si uma certa problematização e que nos pede por outros modos de relação. Este movimento da vida coloca-nos numa dimensão de outra ordem: nos traz de volta para nós sem dizer o que devemos fazer, lançando-nos à força ao movimento de nossa existência. Talvez essa seja a força da fragilidade: nos posiciona para um lugar de experiências que o corpo não sabe o que virá, o que a vida lhe apresentará, pois vive circundado por perguntas que não pode responder sem antes vivê-las. São, assim, algumas perguntas que potencializam a nossa fragilidade na velhice: Até quando viverei? Como estarei no final dessa existência? De que maneira terei correspondido e ainda poderei corresponder a vida? Estas são questões que impulsionam o ser humano – reconhecido de sua experiência frágil – a viver (explorar, criar, projetar, sonhar e todos outros verbos que suscitam o movimento da vida) as próprias respostas destas perguntas comuns da sociedade.

Portanto, não se trata de uma fragilidade que aprisiona o sujeito, que determina ordens de acordo com uma ideia de proteção, que requer comportamentos reconhecidos, mas sim uma fragilidade aos olhos daquilo que se possibilita deixar em aberto para a existência de uma mulher velha. Uma fragilidade enquanto potência de sua própria existência que se exprime pelo desejo de viver a vida sem os mesmos meios reconhecidos e estipulados, que se lança, que busca, que se permite viver na fragilidade do inesperado.

Se formos capazes de reconhecer o corpo afetado por aquilo que a fragilidade o possibilita sentir, perceberemos que o sujeito está diretamente vinculado ao mundo e aos outros corpos. É diante dessa relação existencial que Merleau-Ponty (2013, p. 20) nos diz que o corpo está “preso no tecido do mundo”. Dessa forma, o sujeito frágil está de algum modo aberto à afetação de um outro corpo, descoberto do manto protetor e despido das vestes habituais. Não é à toa que o ser humano, na sua relação com o mundo, também é reconhecido por suas impotências, principalmente na velhice, mas é daí que constrói outras relações, pois instaura a capacidade do corpo de ser afetado por múltiplas possibilidades.

O corpo feminino que vive a experiência de fragilidade na velhice, coloca-se no plano do aberto; permite, assim, que possa ser tocado por aquilo que lhe escapa, que é da ordem do disruptivo e do tênue. Ou seja, a dimensão frágil na sua potencialidade: impossível de ser capturada ou apreendida pelo poder ou à força. Nessa direção, o corpo feminino, na velhice, não está preocupado em manifestar-se no mundo como um objeto que necessita salvar sua beleza tendo resguardada uma imagem jovem. Tampouco é apenas uma força de produção que

se preocupa em evidenciar sua agilidade para mostrar-se ativa. Muito menos, subjuga-se seus desejos, colocando-se exclusivamente a favor das necessidades e vontades alheias dos seus próximos. Muito além, é o corpo como obra de arte, que entrega-se ao mundo, criando-se num modo de único de ser.

Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty destaca que a relação do pintor com a pintura se constitui “oferecendo seu corpo ao mundo”, para que assim transforme o mundo em pintura (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 18). Assim como o pintor que faz de si uma obra de arte entregando-se ao movimento de pintar o mundo, é o corpo que se dirige e se constitui nas relações com o mundo. Dessa forma, o corpo feminino permite-se lançar ao mundo entregando e criando a si através do movimento que não segue um fazer absoluto, mas se faz pela “sequência natural e o amadurecimento de uma visão” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 19).

Entendido assim, a mulher velha possibilita, a si, reascender do lugar oculto de sua vida: busca tecer possibilidades de sentir com mundo através de diferentes manifestações e criações, dirigindo-se ao encontro de seus desejos. Ou seja, “Entre todas as coisas, a mulher esforçar-se-á por realizar, antes que seja tarde demais, todos os seus desejos de criança, e de adolescente: uma volta ao piano, outra à escultura, ou a escrever, a viajar, aprende a esquiar ou línguas estrangeiras” (BEAUVOIR, 1975, p. 346). Com essa atitude, o corpo está disposto a fazer sentir e deixar sentir-se na sua singularidade, reconhece sua presença no mundo e vive a existência em ressonância àquilo que se manifesta a partir da relação com outros corpos. Nesse sentido, a mulher velha que vive a experiência de fragilidade é capaz de reconhecer suas pulsões, inspirações e desejos, pois é assim que está disposta a perceber aquilo que lhe toca. E, prontamente “Amadurecida pela experiência, pensa que é capaz enfim de se valorizar; gostaria de recomeçar” (BEAUVOIR, 1975, p. 345).

Diante do percurso construído até aqui, podemos perceber que o corpo não está separado do mundo. É pela experiência que o sujeito corporal tece fios que o interligam à vida. São os fios dos cabelos brancos que revelam as experiências e trazem força à vida. São estes aparecimentos visíveis, que a vida dá conta de nos mostrar, que diz quem somos. Portanto, é pelos fios – dos cabelos brancos, das experiências corporais – que a velhice constitui-se no mundo. Nessa trajetória, a experiência toma lugar de destaque ao sujeito corporal, e assim, seguindo pistas deixadas pelo filósofo Merleau-Ponty, caminhamos em busca da relação do corpo e da experiência, para compreendermos o fenômeno da velhice.

## 2.5 O CORPO E A EXPERIÊNCIA NA VELHICE: TECENDO OS FIOS DA CORPOREIDADE

*Um tal paradoxo desconhece a essencial verdade da vida; esta é um sistema instável no qual, a cada instante, o equilíbrio se perde e se reconquista: é a inércia que é sinônimo da morte. Mudar é a lei da vida.*

(Simone de Beauvoir)

Atado à existência, o corpo é a vida em constante envelhecimento, subentendendo-se que a velhice se constitui de diferentes formas ao longo da vida e nos plurais/complexos processos da existência humana. Atentamos nosso olhar para o que diz respeito ao fenômeno da velhice, por isso não nos preocupamos com o viés que pesquisa o envelhecimento humano (mencionado como um processo natural). Manifesta-se a prerrogativa de que velhice não é determinada como uma fase da vida, com “a chegada de uma certa idade” que alcança seus benefícios e/ou prejuízos físicos e sociais. Esta direção aponta para uma velhice que busca por maneiras de ser negada. Tal como uma doença que acomete o corpo, percebe-se uma intenção de ocultá-la da existência humana, considerada de natureza jovial, bela e produtiva. O que, de fato, não está em jogo, é a compreensão da velhice como fenômeno da existência humana. Neste caso, a compreensão – por seu caráter ontológico –, é movimento constituinte “não objetivado” e assume sua historicidade na existência do ser-af (GADAMER, 2015). Com isso, o fenômeno da velhice não cabe na determinação de uma fase, pois está em feitura a partir dos movimentos compreensivos os quais constituem a existência. A compreensão do fenômeno da velhice solicita que seja tomado para si cada vestígio do corpo experimentado, na medida em que tece sua corporeidade com o mundo.

De um modo geral, constitui-se a velhice na medida em que a vida acontece, ou seja, ao longo das experiências do sujeito. Ora, são distintos os caminhos que se apresentam na vida humana. São muitas as maneiras e os contextos que constituem as existências, por isso não há uma única maneira de reconhecer a velhice. Sabe-se que existem muitas velhices, ou seja, muitas maneiras de constituir-se velho, que podem ser observadas nas relações humanas. Nesse sentido, admite-se a heterogeneidade das velhices que se “[...] sustenta exatamente na forma como se constitui o sujeito” (HARARI; LOPES, 2016, p. 115), ou seja, a partir das experiências de cada um.

O corpo é formado pelas experiências que o constituem no curso da vida. No entanto, o curso flui no seu próprio movimento nas relações com o mundo. A velhice não é diferente, manifesta-se quase imperceptivelmente na duração da existência. Não é um corpo objetivo que formamos por determinações ou imposições à existência, mas um corpo que existe pelo modo de ser na vida. Em direção oposta às compreensões de corpo definidas por corpo-máquina ou corpo-objeto, Merleau-Ponty apresenta a noção de corpo-próprio para dizer que “o corpo não é um objeto” (1999, p. 269). Deste modo, a consciência do corpo não é cabível a um pensamento, porque não é possível “decompô-lo e recompô-lo para formar dele uma ideia clara” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269). Contudo, “O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o, alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema” (1999, p. 273). Por isso, o sujeito velho existe no curso fluído das relações com o mundo. Quando a vida flui no seu próprio ritmo, nós seguimos vivendo a experiência dos contatos que o mundo nos oferece para constituirmos quem somos. Nessa correnteza, o sujeito velho é, hoje, as experiências que alimentam seu modo de ser no mundo.

Neste caminho, a velhice nos revela a manifestação de ser do corpo para acessar o mundo. O ser do corpo é a experiência do movimento constituída no espaço e no tempo. Este modo próprio do corpo é fruto da experiência motora que consoma a existência do sujeito. Nela, guarda-se a experiência dos movimentos que nos permitem acessar o mundo. De maneira expressiva, o sujeito está em contato e lança-se no mundo pela experiência de movimentos que o constituiu. “Cada momento do movimento abarca toda a sua extensão” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 194). Na realidade, a velhice traz consigo o movimento do presente, conservando a recordação do passado. Nisso, o sujeito sabe que não pode “tornar-se passado”, sabe que não é capaz de retornar ao tempo e ao espaço de realizar os movimentos que seu corpo era capaz de apreender no contato com aquela realidade. Sabe, ao mesmo tempo, que guarda a possibilidade em cada movimento original “uma maneira de ter acesso ao mundo e ao objeto” (1999, p. 195). Isso porque o movimento, antes de estar na ordem do pensamento, é vivido nas relações no corpo, como um meio de termos acesso ao mundo. “Um movimento é aprendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu ‘mundo’” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 193) Portanto, a velhice traz consigo tanto a recordação do movimento que originou a existência do seu ser, como também se relaciona e incorpora os movimentos que fazem parte do seu mundo, de sua realidade corporal. É nesse sentido que nosso corpo

Por vezes forma-se um novo nó de significações: nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade motora, os primeiros dados da visão a uma nova entidade sensorial, repentinamente nossos poderes naturais vão ao encontro de uma significação mais rica que até então estava apenas indicada em nosso campo perceptivo ou prático, só se anunciava em nossa experiência por uma certa falta, e cujo advento reorganiza subitamente nosso equilíbrio e preenche nossa expectativa cega (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 212).

Nessa trajetória, a velhice deixa de ser representada, comparada a um tempo e espaço que articulavam outras relações de se expressar e mover no mundo. Passa a compreender o seu mundo, habitar seu presente, direcionar-se, mover-se em relação ao campo das relações que lhe existem. Assim, para Merleau-Ponty (1999), é através do tempo situado que o sujeito reabre a possibilidade de evocar um passado distante. Isto significa que, através do “campo de presença”, o sujeito velho reenvia-se ao horizonte de seu passado e, além disso, abre-se ao porvir de sua experiência. Nessa direção, destacamos que a velhice forma-se na atualização constante do corpo em contato com a realidade. Isto é, sua expressão a partir da presença, no aqui e agora, de sua relação corporal. Assim,

Meu corpo é o lugar, ou antes a própria a atualidade do fenômeno da expressão (Ausdruck), nele a experiência visual e a experiência auditiva, por exemplo são pregnantes uma da outra, [...]. Meu corpo é a textura comum de todos os objetos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de minha “compreensão” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 315).

Considerando a dimensão formativa da relação, reconhecemos que o “nosso corpo não é apenas um espaço expressivo entre todos os outros [...]. Ele é a origem de todos os outros, o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 202). Isto faz da velhice uma experiência constituída pelo entrelaçamento a outras relações. Por isso, não há sujeito que não remeta-se à sua experiência de vida a partir das experiências afetivas que viveu e desenvolveu nas conexões com outros sujeitos.

Percebemos, então, que o sujeito move-se pelo outro que, de algum modo, lhe afeta. O nosso ser-no-mundo forma-se em contato com os outros corpos. Nas relações humanas, o corpo tece sua maneira de ser a partir dos contatos afetivos com os outros corpos. Em *O homem e a diversidade*, Merleau-Ponty traz a psicanálise de Freud para dizer que o corpo e o espírito influenciam um no outro. “Quaisquer que sejam as formulações filosóficas, não há dúvida de que Freud percebeu cada vez melhor a função espiritual do corpo e a encarnação do espírito (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 260). Tal argumento nos possibilita pensar o corpo constituído nesta relação de pulsão misteriosa de sua relação no mundo. Nas palavras de Merleau-Ponty,

“o entrelaçamento sexual”, ao nos relacionarmos uns com outros através de nossa condição carnal, já que somos carne do mundo. “O corpo é enigmático: parte do mundo, por certo, mas estranhamente oferecida, como seu hábitat, a um desejo absoluto de aproximar-se do outro e de unir-se a ele também em seu corpo, animado e animante, figura natural do espírito” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 259). Deste modo, o corpo na velhice vive seu entrelaçamento com outros corpos, que não o deixam viver separado do mundo. Ao contrário, na sua intencionalidade corporal de estar carnalmente interligado por aquilo que lhe conecta a suas pulsões e desejos, jamais está separado de si: entrelaçado ao mundo o sujeito experimenta seu modo de ser corpo. Ora, é assim que a velhice aproxima-se do mundo, com mais intensidade e deseja de viver as suas relações afetivas. De modo geral, não há tempo para viver sem os desejosos laços que a vida dispõe para o sujeito. É como se, através destes, o sujeito pudesse instaurar a si possibilidades sensíveis de viver outras experiências. Por isso, nas pulsões de seu corpo encarnado, entregue ao mundo, está sempre fazendo-se nestas relações. Assim, o sujeito está em relação justamente porque é pela aproximação da dimensão afetiva, que oportunizará sua existência para continuar tecendo outros sentido.

É neste contato original de nosso corpo com outrem que nos é possível criarmos outros sentidos de compreensão. Por sermos únicos, nosso contato com o mundo e o outro também se faz de modo original, justamente porque estabelecemos diferentes maneiras nos relacionar e criar sentidos; através de nossas percepções podemos compreender as experiências que, de alguma maneira, são constituintes de nossa corporeidade. A velhice, então, também é constituída neste contato original com o mundo percebido e, para além de sua expressão, gera ao sujeito a compreensão de si, de suas experiências e do mundo. Na medida em que o sujeito forma-se nas relações, a velhice constitui-se neste “terreno comum” com o outro (MERLEAU-PONTY, 1999).

Logo, é a partir das diferentes experiências que a velhice pode ser compreendida. Porém, o fenômeno da velhice acaba por vezes sendo tratado unicamente como uma experiência determinada para todos os corpos. Nessa direção, os modos de constituir outras experiências ao sujeito corporal, possibilitam buscar chances de modificar os discursos sobre a velhice, que a diminuem perante o todo da existência. Talvez assim a velhice, enquanto experiência, possa encontrar seus modos de expressar e criar outros sentidos para a sua existência, quando, além do sujeito corporal, revelar ao mundo seu corpo e sua corporeidade tecida por suas experiências, ele também procure outros sentidos para sua existência. Isto é, quando nas relações com o mundo, o sujeito não vise censurar a experiência de sua velhice de modo a assumir para si discursos que determinam o modo de ser. Dito de outro modo, o fenômeno da velhice solicita

que o sujeito possa acolher no seu corpo a experiência da velhice, e, partir disso, buscar outros modos de dizer e compreendê-la. Assim, o corpo, na experiência da velhice, cria outros sentidos, com o seu próprio modo de ver e viver o mundo. O ato de criar sentidos ganha vida no sujeito que experiencia o mundo como ser da linguagem.

A linguagem é, pois, esse aparelho singular que, como o nosso corpo, dá-nos muito mais do que nela introduzimos, seja que aprendamos sozinhos o nosso pensamento ao falar, seja que escutemos os outros. Pois quando escuto ou quando leio, as palavras nem sempre vêm atingir em mim significações já presentes. Têm o extraordinário poder de me atrair para fora de meus pensamentos, abrem em meu universo privado fissuras por onde irrompem outros pensamentos (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 265-266).

Alheio ao modo de dizer o mundo, o sujeito não exprime-se ao seguir os discursos já estruturados. Antes, o sujeito assume seu modo de ser e sentir-se como possibilidade de transformar o seu modo de dizer o mundo. Nesse momento, a linguagem deixa de representar significações, para que, ao contrário disso, o sujeito possa se constituir no próprio ato de significar. Ao mesmo tempo, ela possibilita, por diferentes texturas, sons, vozes, movimentos, outros modos de dizer o sujeito corporal situado no mundo de suas relações. A linguagem cria chances de constituir outros sentidos, outras possibilidades compreensivas e, conseqüentemente, solicita um corpo aberto ao movimento compreensivo, de si, do outro e do mundo. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas, e não a lei de um certo número de termos covariantes. (MERLEAU-PONTY, 1999).

É o corpo que, no tear das relações com o mundo, provocadas pelo curso da vida, tece e experiencia a si próprio; quer dizer: o corpo ganha vida no mundo de suas experiências. “Quer se trate do corpo do outro ou de meu corpo próprio, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano, senão vivê-lo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269). Em Merleau-Ponty, o corpo deixa de ser rotulado por sua objetividade, e passa a ser visto pelas “experiências vividas”. É nesta direção que a velhice toma seu lugar de destaque na existência: vive sua condição corporal constituída por seus modos de experimentar o mundo e suas significações. “Sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269). Vemos que o corpo não se apresenta unicamente da mesma forma: é no movimento da vida, suas experiências. Desta maneira, compreende-se que o sujeito velho é formado por aquilo que viveu, e seu modo de ser dispõe-se aberto às experiências. São as experiências que colocam o corpo no mundo, isto é, apresentam o sujeito constituído por seus

saberes, e, ao mesmo tempo, projetam-no para viver outras experiências, que fazem-no estar em constante formação.

### 3 A EXPERIÊNCIA E A VELHICE: EM BUSCA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM GADAMER

Hans-Georg Gadamer nasceu em Marburgo (Sul da Alemanha), no dia 11 de fevereiro de 1900, cresceu em Breslávia, hoje na Polônia, e faleceu em Heidelberg, em 13 de março de 2002. Na cidade onde cresceu, frequentou a Universidade de Breslávia até 1919. No desenvolvimento de seus estudos filosóficos, completou o doutorado em 1922, estudando junto a Paul Natorp (1854-1924) e Nicolai Hartman (1882-1950). Foi discípulo e assistente de Martin Heidegger entre os anos de 1923 e 1928, e, com forte presença do relacionamento e crítica de Heidegger, Gadamer decide direcionar seus estudos para cursar a filologia clássica em 1927. Professor em diferentes universidades alemãs – Marburgo, Leipzig e Frankfurt –, considerado como um dos maiores expoentes da hermenêutica filosófica (interpretação de textos escritos, formas verbais e não verbais), torna-se reconhecido principalmente por sua obra de maior impacto *Verdade e Método* (*Wahrheit und Methode*), de 1960.

O filósofo alemão, na obra *Verdade e Método I*, apresenta em seu percurso argumentativo a experiência hermenêutica sob a égide da essência histórica do homem. O pensamento do filósofo tem a “universalidade da verdade” como expansão compreensiva: há possibilidades de verdade. Assim, não está disposta uma verdade universal, mas possibilidades universais para se tratar a respeito da verdade. Deste modo, a universalidade da verdade perseguida por Gadamer pressupõe a renúncia da objetividade ao modo como fora concebida na ciência moderna. Neste caminho argumentativo referido pelo filósofo, a renúncia ao método como garantia de acesso à verdade, tem como questionamento a noção de experiência construída pelas ciências modernas.

Nas ciências da natureza, a experiência era submetida ao pressuposto de torná-la um conteúdo objetivo do qual se preocupava com o princípio da reprodução. Para isso, a legitimidade de uma experiência considerava a objetividade garantida através do aparato metodológico, ou seja, a objetividade permite que as experiências sejam repetidas por outras pessoas. Gadamer ressalta que as ciências do espírito não devem ser passíveis de verificação e de controle como nas ciências da natureza, pois, se assim for, acaba-se por extinguir a historicidade da experiência. Ao mesmo tempo que a experiência não é passível de métodos científicos, ela não pode ser tomada como controle do experimentador. “O método não é o cânone único e universal, nem do conhecimento, nem da verdade”, dirá Gacki (2006, p. 8). A questão que Gadamer se propõe a questionar não diz respeito a desqualificação, ou até mesmo

sua negação quanto aos aparatos metodológicos, mas questiona o encarceramento do conhecimento das experiências no limite dos métodos.

Uma vez que a experiência em Gadamer, direciona uma compreensão a partir da experiência hermenêutica, nos interessa perscrutá-la a fim de nos aproximarmos da experiência estética. Nessa direção, perseguiremos o conceito da experiência hermenêutica em Gadamer de modo distinto ao que é apresentado na obra. Embora Gadamer, na estrutura da obra *Verdade e Método I*, posicione a análise da experiência estética anterior à experiência hermenêutica – pois busca construir o diálogo como experiência formativa do sujeito –, aqui, nos propomos tratar de modo inverso. Isto é, diferentemente da organização estruturada pelo filósofo, trazemos, de antemão, o conceito da experiência hermenêutica como aspecto inicial de nossa análise com vistas à compreensão da experiência estética.

### 3.1 O CONCEITO DE EXPERIÊNCIA E A EXPERIÊNCIA HERMENÊUTICA EM GADAMER

Para Hans Georg Gadamer, o entendimento objetivo e reprodutível acerca da experiência anula seu elemento histórico. Segundo a professora Hermann, a concepção gadameriana nos aponta que “a experiência (*Erfahrung*), na perspectiva hermenêutica, expressa uma vivência, pela qual aprendemos” (HERMANN, 2010, p. 115). Em outras palavras, podemos dizer que, “A experiência em sua significação hermenêutica não corresponde àquela desenvolvida por uma consciência que prepara, controla e testa [...]. Daí o que justifica sua reflexão privilegiando seu caráter histórico e dialético” (SILVA; LOPES, 2019, p. 14). Nesse sentido, para o filósofo, a experiência ultrapassa os limites do cientificismo, desmonta o caráter instrumental e metodológico, e revigora a compreensão de que a experiência predispõe da abertura para todo e qualquer horizonte inesperado na vida humana.

Assim não é nossa vida em sua totalidade. Não vivemos blindados às crises mediante programas, senão que temos que fazer sem mais nossas experiências. (...) E, de fato, se as ciências do espírito têm uma especial importância se deve a esse não-isolamento [não-acabar] da experiência. Diferente das ciências da natureza, não obtém resultados garantidos (GADAMER apud DUTT, 1998, p. 50).

A existência humana exprime o lócus próprio para a elaboração das experiências, ou seja, em sua própria historicidade o sujeito é capaz de constituir-se e transformar-se como possibilidade formativa de si. Compreende-se, a partir do reconhecimento dessa condição, que “a experiência faz parte da essência histórica do homem” (GADAMER, 2015, p. 465), pois, ao

contrário da experiência objetivável, no sentido hermenêutico, a experiência tem seu caráter formativo na existência histórica do homem.

Tendo presente a impossibilidade de manipulação e, ao mesmo tempo, a incapacidade de controle da experiência, reconhece-se o caráter ontológico que a mesma produz no sujeito. A elaboração e, portanto, a compreensão das experiências, traz nas suas entrelinhas a constituição de sentido que a experiência produz no sujeito que a faz. Com isso, considera-se que “toda compreensão se dá na historicidade da existência do *Ser-aí* e por isso assume um caráter ontológico (hermenêutica da facticidade)” (CARBONARA, 2017, p. 360) Aí se mostra a importância do aprender pelo sofrer dado pela experiência na obra do autor.

Com a experiência da negatividade, Gadamer irá discorrer em seu texto acerca da fórmula “aprender pelo sofrer” (*pathei mathos*) elaborada por Ésquilo (GADAMER, 2015, p. 466). O sujeito da experiência, ao aprender pelo sofrer, não intenciona que o conhecimento da experiência seja alcançado como uma fórmula a ser desvendada de modo inteligente. A relação da experiência da negatividade com a expressão “aprender pelo sofrer”, em Gadamer, justifica que o discernimento do sujeito – considere-se a herança assumida a partir da *phronesis* aristotélica<sup>16</sup> – compreende o limite de sua existência, da qual não é capaz de vencer a distância da vida com as barreiras do divino, o que o faz um ser finito. Assim, a experiência da negatividade para Gadamer não apenas pede ao sujeito o movimento de compreensão do “aprender pelo sofrer”, como deixa claro o caráter compreensivo de sua existência, que posiciona-o com a consciência de sua finitude.

Deste modo, o sujeito da experiência do “aprender pelo sofrer” reconhece seus limites diante de sua finitude. Não está condicionado pelas limitações de sua existência; ao invés disso, reconhece-as devido a outras experiências que possibilitam perceber sua finitude. Portanto, “é experimentado, no autêntico sentido da palavra, aquele que tem consciência dessa limitação, aquele que sabe que não é senhor do tempo nem do futuro” (GADAMER, 2015, p. 466-467). Ao mesmo tempo, o homem experimentado reconhece que, ancorado nos limites de sua existência, está predisposto à necessidade de novas experiências.

---

<sup>16</sup> O termo *phronesis* não tem uma tradução que expresse, de forma satisfatória, o espectro semântico que possuía para o mundo grego. Atualmente, atribuímos de maneira representativa, algumas expressões, tais como: como sabedoria prática, discernimento, prudência e sensatez. Na obra *Ética à Nicômaco*, Aristóteles afirma: "A sabedoria prática deve ser, então, uma capacidade verdadeira e racionalizada de agir no que diz respeito às ações relacionadas com os bens humanos" (EN, 1140 b). Nessa direção, o saber da *phronesis* não se trata de um saber teórico puro que está independente da experiência; isto é, não é um saber que possa ser apreendido ou assimilado simplesmente por ordem do raciocínio, mas, ao contrário, refere-se a um saber que solicita a experiência de situações que possam afetar diretamente o sujeito que as vivencia.

Diante de tal movimento, o sujeito reconhece que suas experiências envolvem-no com possibilidades de uma outra experiência. É por esta razão que, mesmo tendo experiências anteriores, não se delimita e é determinado por elas. Ao contrário, são as experiências anteriores que possibilitam reconhecer novas experiências. De certo modo, são elas que o dispõem a novas experiências, solicitando-o que esteja aberto – abertura à experiência é condição dada ao homem experimentado. Assim, “[...] o que o caracteriza todas as fases do processo da experiência é o fato de que aquele que faz a experiência possui uma abertura para novas experiências, isto valerá tanto mais para a ideia de uma experiência consumada” (GADAMER, 2015, p. 467).

É diante de tal perspectiva que a experiência hermenêutica de Gadamer afasta-se das perspectivas objetivistas e subjetivistas, e afirma o caráter ontológico da experiência. Esse modo de compreender a experiência assume um lugar de importância na formação humana, em especial no que diz respeito ao fenômeno da velhice. Isso quer dizer que a experiência e a velhice estão de algum modo entrelaçadas no processo formativo do sujeito.

### 3.2 A EXPERIÊNCIA E A VELHICE

*A velhice não é um fato estático;  
é o resultado e o prolongamento de um  
processo.  
Em que consiste este processo?  
Em outras palavras, o que é envelhecer?  
Esta ideia está ligada à ideia de mudança.  
[...]”*

(BEAUVOIR, 2018, p. 14)

Em tempos contemporâneos, um bom solo para o cultivo da vida é reconhecido por corpos que se apresentem jovens, belos, sadios e ativos. Corpos que de fato possam ser e fazer vingar bons frutos na sociedade. Podemos dizer que a velhice, reconhecida como “problema social”, se mostra no século XIX a partir da classe operária vista como organização capitalista do trabalho, na qual o indivíduo velho passa a ser considerado inválido, no que diz respeito à capacidade de produzir (LEONIR, 1996). Desconsidera-se, assim, que a velhice possa aludir a um corpo capaz de representar um solo fértil na vida humana. No entanto, intuimos que a velhice nos remete ao oposto. Nos oferece possibilidades de continuarmos plantando, semeando, cultivando, brotando, criando e florescendo através da vida. Dessa forma, antes de propormos um olhar sobre nossa compreensão acerca da velhice e o seu entrelaçamento com a

experiência, mostra-se necessário discutirmos algumas considerações que definem o entendimento relativo à velhice.

Para iniciar este percurso, colocamos em discussão a compreensão da velhice em um caminho que questiona algumas certezas. Nesta perspectiva, algumas inquietações vêm à tona: podemos nos referir a uma idade cronológica como fator que implica tornar uma pessoa velha? O que possibilita que a velhice seja considerada pela Organização Mundial da Saúde (OMS, 2005)<sup>17</sup> uma fase da vida? Podemos dizer que a velhice “cabe” na representação de uma fase da vida? Qual a compreensão de velhice se manifesta em nossa sociedade ao visarmos classificá-la como uma doença? De fato, como nos remetemos à velhice? Como reconhecemos a velhice através das atitudes e dos discursos sociais? Estas provocações expressam pressupostos que nos auxiliam a pontuar a problematização que construirá este capítulo: *Tendo em vista o entendimento da velhice reconhecida pela sociedade como uma fase da vida, que propõe incluir o termo velhice na Classificação Internacional de Doenças (CID), e, ao mesmo tempo, que manifesta condutas sociais preconceituosas com a idade, podemos dizer que se atribui uma conotação negativa à compreensão da velhice?* Nessa direção, partimos alicerçados em nossos pressupostos como ponto de problematização, nos lançando ao exercício compreensivo da velhice a fim de acenar para o conceito de experiência em Hans-Georg Gadamer.

De certa maneira, quando nos remetemos à velhice, algumas questões preconceituosas se mostram aos nossos olhos. Para os idosos, considera-se que não há mais idade para aquilo que somente os “mais jovens” podem realizar, estabelecendo-se assim, uma certa designação de preconceito geracional que circunda a velhice. Essa conduta social que discrimina uma pessoa por sua idade é reconhecida como Idadismo (Ageísmo ou Etarismo) pelo médico psiquiatra americano Robert Neil Butler. Em sua tese, Vieira (2018) aponta que o Idadismo, segundo a classificação de Butler (1980), pode se manifestar de duas maneiras: uma delas, negativa ou hostil, que diz respeito a atitudes explícitas prejudiciais e desfavoráveis, e a outra positiva ou benevolente, que remete de maneira indireta às práticas sociais aceitas.

A vinculação entre a idade do indivíduo e as condições esperadas dessa pessoa para alcançar realizações, acaba por restringir as expectativas sobre as capacidades humanas e fomenta atitudes de violência contra o sujeito velho. São atitudes e discursos cotidianos que procuram ditar quais são os lugares, o que podem fazer, os modos de se vestir, as maneiras de se comportar que competem às pessoas idosas. Sendo assim, tais atitudes preconceituosas,

---

<sup>17</sup> A Organização Mundial da Saúde (OMS) define a velhice como estágio da vida humana que se inicia com 60 anos em países em desenvolvimento e 65 anos em países desenvolvidos.

como resultado de uma condição da ignorância humana, desconsidera a subjetividade do sujeito que apresenta ter mais idade (GUIDES, 2016). Nessa mesma direção, a atitude idadista cria um cenário propício para o desprezo da velhice: tanto para o próprio sujeito que envelhece, como para os outros que o vê envelhecer; ao mesmo tempo, estes outros, que seguem envelhecendo nas suas vidas, são vistos e discriminados por outros que os veem envelhecerem. Portanto, o idadismo coloca em questão não somente tais discursos e atitudes baseados na idade, como também, e para além disso, remete à desvalorização da velhice.

Trazemos para este estudo uma questão que foi motivo de alarde ao longo deste ano de 2021: a designação pela Organização Mundial da Saúde que admite incluir o termo velhice na CID. Este cenário, provocado pela OMS, prevê a modificação do termo “senilidade”<sup>18</sup> para “velhice” na nova Classificação Internacional de Doenças (International Classification of Diseases). Na décima primeira edição do CID, que passa a ser reconhecida a partir de 1º de janeiro de 2022, está previsto que a velhice seja incluída como doença, ou seja, substitui-se no capítulo 21 o termo “senilidade” (código R54) pelo termo “velhice” (código MG2A). Mesmo que tal indicação não se confirme, é preciso discutir o que tal iniciativa significa para o fenômeno da velhice. Assim, ao admitirmos a velhice como doença, nos inquieta problematizar alguns pressupostos que essa consideração nos traz: tendo presente diversas áreas de estudos com suas pesquisas sobre envelhecimento, o que essa consideração nos diz hoje? Qual a visão de velhice que está anteposta? O que nos falta compreender sobre a velhice? Portanto, apoiada em diversos aspectos que justificam essa determinação, a possível classificação da velhice como doença, deixa evidentes dois importantes aspectos que serão considerados neste percurso investigativo: um deles deixa explícita que a velhice passa a ser reconhecida como doença; o outro aspecto denuncia a insuficiência ao tratarmos a velhice simplesmente como uma fase da vida, pois a velhice não nos chega com uma determinada idade cronológica – definida pela OMS (2005) como estágio da vida humana que se inicia com 60 anos em países em desenvolvimento e 65 anos em países desenvolvidos –, mas se constitui ao longo da própria existência do sujeito.

Ao considerar a sociedade, a partir do avanço dos estudos que buscam diagnosticar as causas de mortes de idosos<sup>19</sup>, determinar a velhice como uma doença significa considerar, na

---

<sup>18</sup> O termo senilidade aparece no CID10 sob o código R54. A expressão pode ser aqui referida a partir de Netto, sendo “caracterizada por modificações determinadas por afecções que frequentemente acometem a pessoa idosa” (NETTO, 2016, p. 85).

<sup>19</sup> No estudo realizado pelos pesquisadores Cabrera, Andrade e Wajngarten (2007) – circunscrito a um grupo de indivíduos com idades entre 60 e 79 anos, de 1997 até 2007 –, observou-se que houve uma grande ocorrência de óbitos principalmente nos indivíduos com mais de 80 anos do sexo masculino. A pesquisa pontuou que a maior causa de morte dos idosos que faleceram nesse período de tempo foram as doenças cardiovasculares, seguida da alta prevalência de morte em virtude de doenças neoplásicas e respiratórias.

declaração de óbito, que a causa da morte foi velhice. Atualmente, essa incongruência – que certamente busca outros interesses econômicos, que não representam pontos de interesse para esta discussão – reconhece que a velhice é uma doença que mata. Nessa direção, o sujeito, que se percebe em processo de envelhecimento, irá buscar maneiras negar sua velhice, remediando-se, por exemplo, com tratamentos anti-idade (*anti-aging*). Com isso, a referência dominante do modelo da juventude, que exclui a velhice, aprova todas as intervenções possíveis para conter os riscos de envelhecer (TÓTORA, 2009). Assim, além de vincular-se a velhice como doença e a negação desta relação, somos cercados por seu oposto: “Talvez queiram nos objetar que temos tendência para confundir a saúde com a juventude” (CANGUILHEM, 2009, p. 66).

Podemos dizer que o olhar contemporâneo, encoberto por razões modernas, não assiste a velhice com “bons olhos”. Será por volta do século XIX, que a representação da velhice como uma etapa da vida será constituída como proposta de organização da sociedade ocidental. Desse modo, é “esse movimento que marca as sociedades modernas, onde, a partir da segunda metade do século XIX a velhice é tratada como uma etapa da vida caracterizada pela decadência física e ausência de papéis sociais” (DEBERT, 1999, p. 14). Como explica Debert (1998), podemos perceber que foi no contexto moderno que a institucionalização do curso da vida provocou a regulamentação dos estágios da existência, bem como constituiu perspectivas e projetos de vida por meio dos quais os indivíduos se dirigem e planejam suas ações, de maneira individual e coletiva. As autoras Dardengo e Mafra (2018) afirmam que, naquela época, irão surgir diferenciações entre faixas etárias, funções, hábitos e espaços pertencentes a cada grupo, tornando assim, a fragmentação do curso da vida bem definidas em estágios formais, com transições e diferenciações entre os grupos etários. Assim, os velhos eram considerados como mendigos, justamente pela dificuldade em trabalhar e, devido a sua incapacidade de produzir, a velhice não era vista com bons olhos (DEBERT, 1999).

Ao mesmo tempo, não podemos dizer o contrário. Ainda hoje, a sociedade dita modelos para serem reconhecidos, julgando o envelhecimento somente como um processo de deterioração do corpo, incapacitado para produzir como um corpo jovem. Consequentemente, devido a essa construção social, preocupada com a produção em massa e a força física necessária ao trabalho, o sujeito torna-se invisível pelos espaços sociais com o passar do tempo. Existem, na contemporaneidade, diversos motivos para que essa perspectiva continue presente. Por um lado, o sujeito vive a experiência da velhice, distanciando-se a cada dia de sua imagem jovem. Por outro lado, seguindo esta direção, o sujeito velho não corresponde às exigências dos papéis e, consequentemente, sua presença não é bem-vinda nos espaços sociais. De certa maneira, nos dias de hoje ainda sugere-se uma fragmentação da existência humana, regulando

os modos de expressão e comportamento, espaços e papéis sociais, da mesma maneira que procuramos enquadrar a velhice como uma fase da vida humana, que pode ser facilmente rotulada.

A velhice atualmente representada como uma fase, periodizada e diferenciada das outras etapas do curso da vida, traz vestígios dessa ordenação moderna que visou maneiras de institucionalizar a vida da sociedade. Nas entrelinhas da sociedade, podemos dizer que ainda hoje assumimos o entendimento da velhice como uma fase da existência, reconhecida como o estágio que aponta para um processo de decadência do sujeito.

Nessa direção, se propormos o entendimento da velhice como a fase da vida que tem início numa idade cronológica específica, corremos o risco de dizer que a velhice se dá simplesmente por um processo fragmentado e determinado aos seres humanos. Isto é, projeta-se que a idade passe a apresentar e, solicitar as manifestações desta fase de maneira semelhante para todos os sujeitos de um determinado contexto social. Esse entendimento se mostra insuficiente quando

Às manifestações somáticas da velhice, que é a última fase do ciclo da vida, e que são caracterizadas pela redução da capacidade funcional, calvície, canície, redução da capacidade de trabalho e da resistência, entre outras, associam-se perdas dos papéis sociais, solidão, perdas psicológicas e motoras, e afetivas. Na maioria das pessoas, tais manifestações somáticas e psicossociais começam a se tornar mais evidentes a partir do fim da terceira década de vida ou pouco mais, ou seja, muito antes da idade cronológica que demarca socialmente o início da velhice. É preciso esclarecer que essas manifestações são facilmente observáveis quando o processo que as determina encontra-se em toda sua plenitude. Deve ser assinalado que não há uma consciência clara de que, por meio de características físicas, psicológicas, sociais e culturais e espirituais, possa ser anunciado o início da velhice (NETTO, 2016, p. 84).

Mesmo diante da chegada de uma certa idade cronológica, ou até mesmo por fatores de ordem biológica que evidenciam características e (in)capacidades físicas do sujeito, a compreensão da velhice escapa a entendimentos limitados. O que significa dizer que a compreensão da velhice não está determinada por uma fase da vida que simplesmente remete às manifestações somáticas específicas do corpo; conseqüentemente, ela ultrapassa o fenômeno biológico. Por este motivo, o entendimento da velhice exclusivamente como uma fase que nos chega pela passagem do tempo, ideia pela qual nos remete à um certo estágio – já esperado e determinado – da vida, se mostra insuficiente para a compreensão da velhice.

### 3.2.1 A experiência e sua abordagem moderna: a velhice como fase da vida

Considerando o caminho apresentado até o momento, identificamos que a compreensão da velhice apresentada como fase da vida vislumbra uma possível relação com a concepção moderna de experiência. Para Gadamer (2015), o conceito de experiência é configurado pelas ciências naturais e adotado pelas ciências do espírito, determinando a tentativa de controle sob o viés da metodologia científica. Ou seja, a experiência tratada como um experimento, sendo possível ser realizada por meio de um método que visa alcançar os mesmos resultados. Diante desse contexto, o filósofo destacará que

Uma experiência só é válida, na medida em que se confirma; nesse sentido, sua dignidade repousa no princípio que reza que ela pode ser reproduzida. Mas isto significa que, por sua essência, a experiência suspende a si mesma sua história e a extingue (GADAMER, 2015, p. 454).

A concepção moderna de experiência deixa vestígios para discutir a concepção de velhice como fase da vida, na medida em que tece argumentos que anulam sua historicidade. Nisso, encontramos um ponto de diálogo entre velhice e experiência por uma perspectiva moderna: ambas anulam o seu elemento histórico. A experiência, numa perspectiva científica, repetida objetivamente como um método, viabiliza meios de alcançar o saber em busca de ser reconhecida como um procedimento reproduzido, pois “O objetivo da ciência é tornar a experiência tão objetiva a ponto de anular nela qualquer elemento histórico. No experimento das ciências naturais isso é alcançado através de seu aparato metodológico” (GADAMER, 2015, p. 454). A velhice, assumida como uma fase da vida e constituída como uma maneira de fragmentação da existência, manifesta-se como um objeto destacado, que enfatiza um processo de decadência irreversível dos sujeitos. Ambas desconsideram o elemento histórico na medida em que prevalecem os aspectos determinadores para o modo de ser de cada uma.

Assim sendo, convida-se a velhice para ser delimitada, organizada, fragmentada, bem como explicada por ser uma fase da vida, de modo que seja possível apreendê-la com vistas a controlá-la. Como fase da vida, pode ser facilmente descartada dos espaços sociais, julgada por compreensões que visam o que não se espera da velhice e, conseqüentemente, desvalorizada quando comparada às outras fases da vida. É assim que a velhice, vista como objeto de estudo, pode ser considerada fonte de investigação científica. Ou seja, destacada por suas perdas, reconhecida pela diminuição de suas capacidades físicas, mentais e funcionais, propensa a

maiores chances de acidentes e doenças, a velhice apresenta-se como objeto de estudo, com maior interesse para as ciências naturais.

A proposição que define a velhice como uma fase do desenvolvimento da vida humana, apresenta maior apreciação no lugar de uma compreensão direcionada às questões de ordem biológica do sujeito envelhecido. Isso conduz a velhice para ser vista com os olhos das ciências naturais, que percebem o sujeito velho principalmente a partir dos aspectos biológicos e fisiológicos de decadência do corpo. Com esse entendimento, é importante, principalmente para as ciências naturais, reconhecer a velhice praticamente como uma fase da vida, como meio de adequá-la a procedimentos metodológicos de experimentação. Ou seja, por esta perspectiva, a velhice como fase, torna-se determinada, sendo possível ser capturada como objeto de estudo, revelando-se como experiência fechada que anula a presença da historicidade dos sujeitos.

Em razão disso, busca-se a apreensão da velhice por meio de procedimentos que prepõem maneiras de oculta-la da sociedade. É nessa direção que procura-se meios de tratar a velhice como objeto, em especial, como um instrumento de estudo para a ciência. Tal como experimento, investiga-se, através de procedimentos desenvolvidos cientificamente para controlar as manifestações somáticas que a velhice expressa como uma fase da vida. Ao mesmo tempo que reconhece-se a velhice, justamente como esta fase possível de ser capturada cientificamente, procura-se meios de torná-la invisível, isto é, inexistente em nossa sociedade. Nessa direção, acreditamos que o mercado anti-idade oferece para a população procedimentos como uma alternativa para frear o envelhecimento do corpo. Desenvolvem-se, cientificamente, possibilidades de mascarar a face da velhice, de adiar sua manifestação, de torná-la um objeto para fins de experimento, aprimorando-se cientificamente através de meios para captura-la e controlá-la.

Entretanto, a velhice quando vista como objeto, assim como a experiência, separa-se do mundo, torna-se externa ao sujeito. Sem sua historicidade, espera-se que a velhice repita no ser humano os aspectos que uma fase orienta para aquele momento da existência. Aliás, neste contexto, a velhice busca, tal como na experiência, eliminar seu caráter de imprevisibilidade, pretendendo a todo custo, meios de apreende-la e controlá-la. No entanto, a velhice não se revela como um objeto apreensível, que renega sua própria historicidade. Deste modo, percebemos que não há somente uma compreensão de velhice determinada por uma fase da vida; assim como o envelhecimento também não é apenas um processo único, constitui-se por diversos fluxos em composição com o viver social.

A existência humana não corresponde a uma única interpretação, ou seja, não equivale dizer que as mesmas manifestações de um estágio representam todos os seres humanos.

Podemos dizer, também, que a compreensão da velhice não caberia numa definição que considera a existência humana de acordo com as fases do ciclo da vida, pois ela transborda. De certo modo, por mais que os indivíduos apresentem semelhanças, não podemos capturar a existência a ponto de determiná-la a uma fase da vida humana, pois “O curso da vida se transforma em um espaço de experiências abertas, e não de passagens ritualizadas de uma etapa para outra” (DEBERT, 1998, p. 20).

Não se trata de negar as manifestações somáticas que se manifestam no corpo no processo de envelhecimento, mas não significa considerá-las determinadoras ao sujeito que envelhece. Podemos dizer que a velhice é completa indeterminação e abertura, modificada pelas experiências individuais; nos parece que a velhice pode ser compreendida como o sujeito constituído pela fusão pelas suas experiências na vida.

### **3.2.2 A experiência hermenêutica da velhice**

Muito embora possamos relacionar diretamente a velhice como *locus* da existência que manifesta uma presença maior de experiências, imaginamos que a experiência hermenêutica nos torna possível transformar nossa compreensão acerca da velhice. Deste modo, “Em oposição ao conhecimento puramente verificável e conceitual, Gadamer propõe um conceito histórico e dialético da experiência” (HERMANN, 2003, p. 55). Neste percurso filosófico, nos lançamos em busca de compreender a velhice a partir do conceito de experiência em Gadamer. O filósofo nos convida reconhecer a experiência não mais determinada por uma abordagem moderna – como experimento – mas, sim, considerá-la como essência histórica do homem.

Assim, instigados pela compreensão de velhice para além das representações indicadas, compreendemos a velhice vinculada à experiência em Hans-Georg Gadamer. Nisso, o filósofo nos diz que “não é possível fazer duas vezes a mesma experiência”, pois “quando se fez uma experiência, isso significa que a possuímos” (GADAMER, 2015, p. 462). Além disso, a partir de Gadamer (2015) compreendemos a experiência pelo seu caráter inesperado ao invés de sua previsibilidade. Podemos dizer que a velhice se aproxima dessa compreensão, pois revela-se ao sujeito por sua imprevisibilidade. Não vivemos a velhice tal como vive-se uma fase da vida, com aspectos pré-estabelecidos e determinados. Isto é, não há como sabermos de fato sobre o envelhecimento de cada um, o que o curso da existência nos mostrará. Ao retirarmos a fragmentação da existência que permite direcionar aspectos específicos para cada fase do ser humano, a velhice pode ser compreendida para além de uma fase. Isso significa que, na medida em que vivemos ao longo do tempo, estamos vivendo nossas experiências e, ao mesmo tempo,

nos constituindo enquanto acontecimento de nossa velhice. A velhice se desvela a partir das experiências como acontecimento singular aos sujeitos. Desse modo, a velhice e a experiência andam juntas em direção ao inesperado.

Para o filósofo, aquele que experimenta se torna consciente de sua própria experiência. Nessa direção, podemos dizer que a experiência, assim como a velhice, desvela-se para o sujeito no próprio movimento experimentador da existência. Na medida em que se reconhece em suas experiências torna-se consciente de sua velhice. Em razão disso, o experimentador não somente se tornou quem é através de suas experiências, mas está aberto a outras experiências (GADAMER, 2015). Logo, o sujeito não está determinado pelas experiências que circundam o seu existir, mas é a partir das experiências que está aberto a reconhecer e construir os fluxos que possibilitam o seu modo de viver a velhice. Ou seja, presume-se que a velhice constitua-se pelo todo das experiências. É nessa direção que a velhice pode ser compreendida pelas experiências formadoras do sujeito aberto para outras experiências que ainda não viveu, e pode por meio delas aprender.

Podemos dizer que a experiência e a velhice dialogam. De certo modo, ambas estão imbricadas na existência, sendo por meio das experiências que o sujeito velho forma-se. A velhice, assim como as experiências, constitui-se no movimento da existência que o sujeito experimenta. E mais, a velhice é formada pelas experiências que insistem em acompanhar o sujeito. Uma vez que o amparo das experiências, não se expressa de modo a restringir sua existência, ele permite pulsar e orientar o movimento da vida, a partir das experiências que possibilitam o sujeito aspirar outros modos de experimentar. Daí podemos lembrar as palavras de Gadamer já referidas anteriormente, quando nos diz que “[...] a experiência possui uma abertura para novas experiências” (GADAMER, 2015, p. 467). Do mesmo modo, a velhice: sendo o próprio movimento da vida constituída pelas experiências, anseia seguir o curso de sua existência disposta a outras experiências. Assim, a velhice não limita-se ou determina-se pelas experiências de seu passado. Ao invés disso, se reconhece naquilo que viveu como possibilidade de lançar-se ao fluxo inesperado, isto é, formada por suas experiências, vive sua existência aberta a outras experiências que se entrelacem com o movimento de suas vidas.

Ao longo da vida, é a partir das experiências que o ser humano é capaz de reconhecer o inegável: sua impossibilidade de habitar infinitamente o mundo. De fato, a experiência na velhice indica com maior intensidade o final da existência com a aproximação da morte. É diante dessa relação existencial, das experiências e com a velhice, que o sujeito reconhece sua presença finita no mundo. Podemos dizer que a existência do sujeito velho é a realidade vista pelas lentes de suas próprias experiências. De certo modo, “A experiência ensina a reconhecer

o que é real. Conhecer o que é, é assim o autêntico resultado de toda experiência e de todo querer saber em geral. Mas ‘o que é’, aqui, não é isto ou aquilo, ‘mas o que já não pode ser revogado’” (GADAMER, 2015, p. 467). Reconhecer o que lhe é real, faz com que a velhice, entreveja tudo aquilo que já foi e não é mais da mesma maneira, e tome para si, tudo aquilo que se apresenta como é. “A verdadeira experiência é aquela na qual o homem se torna consciente de sua finitude”, afirma Gadamer (2015, p. 467). Na medida em que a experiência possibilita ao sujeito tornar-se consciente de sua finitude, a velhice revela-se formada por estas experiências, que o tornam consciente dos limites da existência, e também de tudo aquilo que não pode mais realizar comparado a outros tempos. Portanto, nas palavras de Gadamer, a verdadeira experiência que se faz é sempre negativa, pois esta compreende o limite de sua existência. O limite reconhece sua impossibilidade de vencer a distância da vida com as barreiras do divino, o que o faz um ser finito.

É nessa direção que a realidade da velhice se mostra tomando outra consciência da finitude. Agora, tem presente tudo aquilo que do qual reconhece-se incapaz de realizar. Percebe-se, em seu corpo, barrado pela impossibilidade de fazer tal como fazia. A consciência de sua impossibilidade permite abrir-se a uma experiência e ao conflito que ela guarda. Isso significa perceber-se em crise com aquilo que asseguradamente era capaz de fazer, e que agora lhe convida a romper com a ordem do habitual.

Esse rompimento gradual que a velhice possibilita, não é esperado, ou melhor, mostrar-se aos poucos na sua maneira de ser. Como homem experimentado, o sujeito velho sabe da insegurança de todo e qualquer plano que deseje impor à vida. Com a possibilidade da experiência, dada pela impossibilidade de seguir com o curso costumeiro da vida, o sujeito percebe-se em conflito. Podemos dizer que a velhice, vista pela dimensão da experiência, coloca o sujeito em crise, sendo possível produzir outros sentidos. Seja pela decisão de continuar sujeito ao saudosismo diante da impossibilidade de seu corpo retornar ao passado, preso àquilo que suas memórias lhe relembram, seja, pela decisão perceber-se de outro modo, reconhecendo-se propenso a caminhar entre passos desequilibrados e inseguros, e a seguir aberto ao inesperado, mesmo com dificuldades. Assim, uma verdadeira experiência se constitui na possibilidade que “transforma todo o nosso saber” (GADAMER, 2015, p. 462).

Nessa direção, traduz-se numa experiência para o sujeito velho “aprender pelo sofrer” como a impossibilidade de fazer aquilo que já é reconhecido, aquilo que se fazia da mesma forma, e, reaprender a viver a partir da impossibilidade de continuar vivendo de maneira reconhecida, entregue à possibilidade aprender com o inesperado e com o incontrolável. É diante de outro modo das experiências fazerem-se, não como algo esperado que “correspondem

às nossas expectativas e as confirmam” (GADAMER, 2015, p. 462), mas pela sua própria força na existência, que a experiência negativa nos acontece. A experiência da negatividade possibilita que o sujeito possa ir além do seu saber já reconhecido, proporcionando um “saber melhor”, pois transforma “não somente sobre si mesmo mas também aquilo que antes acreditava saber” (GADAMER, 2015, p. 462).

A dimensão da negatividade constitui-se graças à estrutura de inversão presente na experiência dialética. É deste modo que o acontecimento da experiência foge de nosso alcance. A experiência do sujeito não está de fato naquilo que planejou, desejou ou que imaginou para si: foge de suas pretensões. “Diante de uma experiência nos damos conta de que não é aquilo que tínhamos pensado, não é o que havíamos suposto: quando a consciência avança e faz a volta em torno de si mesma, é que ela se realiza ou se faz unidade consigo mesma” (HERMANN, 2003, p. 55). Nessa direção, a experiência da negatividade faz descobrir o estranho, aquilo que não pertencia ao campo de expectativas e de compreensões reconhecidas, pois, a partir da experiência, identifica-se o estranho, o outro (HERMANN, 2003). Podemos dizer que esta é a experiência da velhice. Em contato com o mundo, ela descobre sua face, que se mostra estranha para o sujeito que a vive: não sabe muito bem o que lhe reserva, não pode ser controlada e, de certo modo lhe solicita abertura para o exercício de compreensão do próprio sujeito que a reconhece. Além daquilo que podemos esperar da existência, a experiência da velhice simplesmente possui suas próprias andanças. Gadamer nos aponta para a inversão que ocorre à experiência: “reconhecer-se a si mesma no estranho, no outro” (GADAMER, 2015, p. 464). Aqui, o sujeito velho é convidado a reconhecer-se neste estranho de si. Assim, com a estrutura de inversão, no contato com os outros e com o mundo, a experiência da velhice possibilita reconhecer sua condição de vida desconhecida que é revelada no estranho de si. Trata-se, com a experiência da velhice, abrir-se em busca do movimento compreensivo do próprio sujeito.

O sujeito velho vive a possibilidade de aprender os seus limites, que se mostram na experiência da velhice. Por guardar a possibilidade de aprender aquilo que não está na ordem do seu alcance, a experiência da velhice se traduz ao revelar os limites. “O que o homem aprende pela dor é a percepção de seus limites, por isso a experiência humana é a experiência da finitude” (HERMANN, 2003, p. 55). Em outras palavras, a experiência da velhice o convida para dialogar com aquilo que não lhe é esperado e, portanto, por ser da ordem do inesperado, se mostra estranho. Assim, numa espécie de diálogo consigo, a partir de suas relações constituídas no mundo, o sujeito velho embarca num movimento sem retorno para o que era. Com isso, a experiência ganha alcance na dimensão histórica do ser, e não se trata de ensinar algo específico.

Quem está e atua na história faz constantemente a experiência de que nada retorna. Neste caso, reconhecer o que é não quer dizer conhecer o que se dá singularmente aí, mas perceber os limites dentro dos quais ainda há possibilidades de futuro para as expectativas e os planos: ou, mais fundamentalmente, reconhecer que toda expectativa e toda planificação dos seres finitos, é por sua vez, finita e limitada. A verdadeira experiência é assim experiência da própria historicidade (GADAMER, 2015, p. 467).

O sujeito é atravessado pela consciência de sua velhice como experiência de sua vida: vive hoje o passado que o constitui, abre-se ao inesperado daquilo que pode acontecer. Nesse movimento da vida, não pode dar um passo para voltar a viver o passado, nem pode lançar-se para viver o que a expectativa do futuro lhe reserva. Vive-se o presente que a experiência da existência constitui na própria finitude. “Experiência é, portanto, experiência da finitude humana. É experimentado, no autêntico sentido da palavra, aquele que tem consciência dessa limitação, aquele que sabe que não é senhor do tempo nem do futuro” (GADAMER, 2015, p. 466). Desse modo, o sujeito velho vive hoje o paradoxo do presente: constituído e instalado pelas memórias de sua vida e, ao mesmo tempo, aberto e desacomodado ao mistério de sua morte.

Logo, “O homem experimentado conhece os limites de toda previsão e a insegurança de todo plano. Nele consuma-se o valor de verdade da experiência” (GADAMER, 2015, p. 467). Por este motivo, a experiência da velhice não assume um lugar de certezas sobre a vida, isto é, não está presa aos dogmas, mas, sim, continua disposta, a partir das experiências na vida, às possibilidades de continuar aprendendo e *experienciando* [grifo nosso]. A velhice não se mostra como experiência acabada, detentora da vida por tudo aquilo que já viveu; coloca-se a partir de suas experiências no mundo, no plano de abertura ao outro de si.

Há aqui a potência da velhice: o reconhecimento de sua fragilidade diante da vida. Como fragilidade, entende-se a entrega do ser para as indeterminações e a todas as inseguranças que cercam a vida. Como fragilidade, expressa-se o que escapa do controle, aquilo que vive e gera vitalidade pela força da sensibilidade envolvida pelo movimento das emoções. Por sua fragilidade, a velhice percebe que não tem força para assegurar suas experiências; que dirá o poder de determinar o plano de sua vida e, conseqüentemente, certificar-se sobre sua morte. Há, por si, uma experiência da velhice indeterminada. Viver a velhice está no plano do aberto: ao mesmo tempo em que há a dimensão do inacessível, que se revela a partir das barreiras da finitude, o sujeito reconhecido de sua fragilidade permite-se viver pelas andanças da sensibilidade. Não mais a experiência da velhice como um modo de vida reconhecido, mas aberta ao inesperado que manifesta-se na fragilidade de sua condição humana sensível.

Nesse caminho, a experiência da velhice potencializa uma existência que abre alas para a sensibilidade. De certo modo, acreditamos que ela mostra-se disponível para aquilo que lhe é de ordem sensível. Ao viver uma vida preocupada em realizar as funções e os papéis sociais, o sujeito evita entregar-se àquilo que lhe solicita sentir à flor da pele. No entanto, a experiência da velhice revela indícios que convidam o sujeito a desprender-se dos diferentes modelos sociais e de seus modos de pensar, agir e existir estritamente vigiados por sua racionalidade. Isso porque, por sua condição sensível, a experiência da velhice é única e exclusiva para cada sujeito. Assim, ao mesmo tempo em que o sujeito está aberto às fragilidades de sua condição humana, a experiência da velhice o possibilita acolher a dimensão estética que traz à tona seus sentidos, produzindo outras compreensões. Por isso, uma existência não delimitada a seguir e viver exclusivamente por estruturas meramente cognitivas, favorece a sensibilidade como potencialidade para a formação. Logo, a experiência da velhice emerge a dimensão estética da existência, e, encaminha-se para uma experiência formadora. Ou seja, traz consigo uma sensibilidade apurada capaz de possibilitar que o sujeito possa compreender-se e ser formador de si. Assim, na experiência da velhice, o sujeito sensível tem a seu favor outras chances de *experienciar*, isto é, de compreender a finitude de sua existência [grifo nosso].

Nessa perspectiva, pontuamos que Gadamer distingue a experiência de uma compreensão moderna, que imprime, como um método, o desejo de controlar o fazer da experiência. Ao invés disso, o filósofo assume, em sua compreensão sobre a experiência, a imprevisibilidade. Com isso, sentimos a necessidade de justificar nosso direcionamento a partir do verbo *experienciar*. Isso porque temos os dois substantivos *experiência* e *experimento*, que correspondem ao mesmo verbo (experimentar) [grifo nosso]. Ao passo que experimentar nos sugere um movimento que busca algo que siga a ordem das nossas expectativas, que nos remeta ao experimento de algo, o *experienciar* acentua a possibilidade do fazer-se da experiência. Desse modo, via os dois substantivos e à necessidade de nos lançarmos ao movimento próprio da experiência, alçamos nossos voos a partir do *experienciar* em busca da experiência estética.

### 3.3 UM PERCURSO NA EXPERIÊNCIA: EM BUSCA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA A PARTIR DO CONCEITO DE VIVÊNCIA EM GADAMER

A partir do percurso conceitual anteriormente empreendido sobre a experiência hermenêutica em Gadamer, avança-se à experiência estética, de modo a esboçar os elementos constituintes de uma formação estética na velhice. Aliás, destacamos que a fenomenologia de Merleau-Ponty também discute a experiência estética como ponto fundamental para pensar a

corporeidade. Em seus estudos a visão estética irá ajudar a pensar o corpo aparentado com a arte. Justamente porque o corpo forma-se em constante atualização diante de sua condição sensível que o entrelaça ao mundo. Em sua tese de doutorado sobre a experiência estética do mundo, Lucena nos diz que, para Merleau-Ponty, a experiência estética “é essa experiência primordial que sustenta nossas atividades desde as mais elementares como os hábitos cotidianos até as criações artísticas e especulações filosóficas, das produções técnicas aos rituais sagrados das religiões” (LUCENA, 2017, p. 116). No entanto, é importante pontuar que a experiência estética acertada para este estudo, será tratada em Gadamer, e que portanto, ela não será alvo de nossas investigações em Merleau-Ponty.

Diante do acontecimento artístico, propõe-se a questão: *É possível que a experiência estética aconteça no sujeito velho artista que experiencia o gesto dançado em cena?* Ainda que em Gadamer a experiência estética aconteça e ganhe sentido no espectador, aqui, buscamos trazê-la como dimensão do artista, no caso, o sujeito velho. Em busca disso, nos atentamos em analisar o conceito da experiência estética, descentralizando a figura do espectador que vive a experiência artística. Para isso, redirecionamos o conceito para o artista com vistas a analisar a possibilidade de que o sujeito velho, imerso naquele acontecimento junto ao público, possa sentir-se interpelado a uma experiência estética. Ou seja, nos interessa investigar em Gadamer, e para além do que ele propõe, a experiência estética do corpo velho que experiencia o gesto dançado artisticamente.

A experiência estética apresentada por Gadamer é “representada pela forma de ser da própria vivência” (2015, p. 116). Tendo presente essa proposição, revela-se necessário que possamos esclarecer seu entendimento acerca do conceito de vivência, a fim de nos auxiliar na compreensão da experiência estética. Dessa forma, nos interessa responder a seguinte questão: *Qual a dimensão da vivência na compreensão da experiência estética em Gadamer?* Só assim poderemos compreender a possibilidade da experiência estética no artista.

Com vistas a esclarecer o conceito de vivência em Gadamer, utiliza-se sua obra *Verdade e Método I* para seguir o percurso compreensivo no próximo subcapítulo. Além disso, serão trazidas para discussão, as pesquisas de Viesenteiner (2013), com seus estudos e reflexões sobre o conceito de vivência, e de Neubauer (2015), com sua abordagem da recepção ao conceito de vivência em Hans-Georg Gadamer.

### 3.3.1 O conceito de vivência na experiência estética

Por volta da primeira metade do século XIX, o vocabulário alemão reconhece a expressão *Erlebnis* (vivência) como estatuto filosófico; isso se dá a partir de seu uso linguístico remetido à literatura de caráter biográfico que, inicialmente, Dilthey imprime à vida de Schleiermacher (VIESENTEINER, 2013). As investigações filosóficas de Dilthey apontam exclusivamente para um caráter subjetivo da vivência. Para além desta concepção de vivência, interpretada pela supremacia da consciência por seu conteúdo subjetivo em Dilthey, Gadamer compreende que a vivência não diz respeito à um determinado conteúdo de ordem psicológica. Ele “[...] entende a vivência em relação ao exercício da compreensão que se volta a estados infinitos da vida, com o que constitui mundo, portanto, jamais em um estado subjetivista psicologizante, e sim factual e historicizado” (NEUBAUER, 2015, p. 19).

Tendo como referência as análises dos estudos, principalmente de Dilthey e Husserl, Gadamer se refere à palavra vivência por seu caráter reconhecido como “condensador e intensificador” (2015, p. 112), direcionando seu significado associado a uma totalidade de sentido. O conceito de vivência, em seu entender, guarda uma dimensão de singularidade de cada vivência diante de tantas outras, por vezes não reveladas na existência. Para o autor, a vivência destaca-se de outras na medida em que apresenta algo diferente que aconteceu no decurso da vida. Com isso, ela passa a ser “vista como unidade” e valida-se com sua permanência em relação à tantas outras vivências. Revestida por um caráter permanente, podemos apontar para uma vivência intencional e de estrutura teleológica. Nessa direção, emerge o uso biográfico, pois, na medida em que a vivência “constitui-se na recordação”, seu conteúdo é capaz de se envolver num “caráter permanente” ao sujeito, o que implica numa vivência intencional e numa estrutura teleológica que a consciência possui (GADAMER, 2015, p. 112).

Vale destacar que a vivência, para Gadamer, não implica em um dado da consciência subjetiva. Ao invés disso, ele reconhece a vivência na relação imediata entre homem e o mundo, que se constitui na dimensão particular, “o que não se reconhece por meios racionais, e sim, por conexões entre o factual e sua implicação à constituição histórica finita, *efeitua*” (NEUBAUER, 2015, p. 53, grifo da autora).

Em decorrência disso, Gadamer aponta, no entanto, o uso geral da vivência caracterizado pela imediaticidade com a vida. O imediato da vivência tem significado em si mesmo, isto é, “se subtrai a todas as opiniões sobre o seu significado” (GADAMER, 2015, p. 113). Essa imediatez acontece por si, pois não há sujeito que possa escapar do exercício de sua

vivência. A vivência “é sempre vivenciada por um Si” (VIESENTEINER, 2013, p. 142) e, por isso, “o vivenciado é sempre a vivência que alguém faz de si mesmo. O que ajuda a constituir seu significado é o fato de ele fazer parte da unidade desse si mesmo e conter uma referência inconfundível e insubstituível com o todo dessa vida una” (GADAMER, 2015, p. 113). Nessa relação de imediaticidade, estão presentes vivências que acontecem no processo da vida; ao mesmo tempo, isso acontece de modo que elas são significativas a partir desta vida constituída também por vivências. Assim, a *Erlebnis* não traduz uma vivência que corresponde a um legado determinado, quer dizer, ela não representa uma vivência idêntica e fixa à outra. É preciso que ela aconteça na imediatez, isto é, no contato direto do sujeito com a vida, o que possibilita que cada vivência seja singular. Dessa forma, a expressão *Erlebnis* vincula-se à ideia de relação imediata com a vida a partir do próprio existir do sujeito, que, neste exercício, se fortalece em sua constituição de ser finito e histórico (NEUBAUER, 2015).

Gadamer reflete sobre a duplicidade trazida acerca do conceito de vivência do ponto de vista filosófico. Por um lado, a unidade da vivência está pintada nas paredes da existência. Manifesta-se na presença duradoura estendida no tempo, ou seja, como dado último, guarda seu significado carregado por uma totalidade de sentido e, portanto, reveste-se de um caráter permanente. Por outro viés, a vivência se faz pelo contato imediato com o mundo e, por conseguinte, acentua sua infinidade de significações a partir de algo inesquecível e insubstituível; portanto, confere a inesgotabilidade de fixar significados àquilo que a vivência pode transmitir como longo processo de elaboração e revela-se “inesgotável para a determinação compreensiva de seu significado” (GADAMER, 2015, p. 113).

Nessa direção, pode-se destacar que a vivência ultrapassa a condição de que a consciência determina seu conteúdo. “São as vivências o nosso primeiro encontro com o mundo da vida, as quais podem ser conscientes ou inconscientes. São elas que, em sua circularidade, tornam-se modos de ação da própria tradição” (NEUBAUER, 2015, p. 133). É por isso que a dimensão estética da *Erlebnis* retoma a relação direta no mundo, pois, antes da consciência como processo do tempo, Gadamer argumenta a partir de reflexões acerca de Bergson, que: “A unidade da vivência determinada pelo seu conteúdo intencional encontra-se, antes, numa relação direta com a totalidade da vida” (GADAMER 2015, p. 115). É nessa relação imediata com o mundo que o conteúdo da vivência confere seu ser no movimento da vida. Uma vez que o conteúdo se faz na própria vivência singular, ou seja, é “sentido na pele”, solicita uma ligação do sujeito com o mundo. Assim, não pode ser um dado transferido e, por isso, acontece individualmente no movimento constitutivo da relação, o que “pressupõe a exigência da entrega do ser” (NEUBAUER, 2015, p. 15).

Em seu percurso refletivo, o filósofo aponta para além da imediatidade da vivência como fundamento de todo conhecimento, ou seja, o conceito da vivência torna-se também momentos do próprio processo da vida. Nesta perspectiva, a vivência ganha força no movimento da existência, o que significa dizer que, nas relações imediatas com a vida, a cada nova vivência, vive-se algo distinto, o que faz com que a vivência seja vivida nela mesma. É por isso que Gadamer reconhece que o todo na vivência ultrapassa o seu objeto, isto é, “A representação do todo na vivência do momento vai certamente além do fato de sua determinação, feita pelo seu próprio objeto” (2015, p. 115). Nesse sentido, além da determinação do objeto da vivência, pode-se dizer que há a indeterminação do todo na vivência provocado pelo próprio processo da vida.

Diante do contexto apresentado, Gadamer afirma que há de se dizer que na vivência está presente um caráter de aventura. Aliás, a aventura inaugura outro curso capaz de permitir “que se sinta a vida no todo, na extensão e na sua força”, rompendo assim, com a ordem corriqueira que a vida apresenta, pois a vivência tomada pelo que há de aventura, “ousa partir rumo ao que é incerto”, acentuando a quebra daquilo que é esperado e, ao mesmo tempo, exigindo que possamos vencer algo desconhecido da qual nos possibilita sairmos “enriquecidos e amadurecidos” (GADAMER, 2015, p. 116).

A presença da aventura na vivência está manifestada no distanciamento daquilo que é de ordem corriqueira e reconhecida na vida. Esse caráter intensivo da aventura no processo da vida permite que o vivenciado se distancie do curso esperado no fazer do cotidiano. Nesse sentido, o filósofo apresenta que há, na aventura, a presença consciente do caráter de execução, que, da mesma forma emerge a possibilidade de entregar-se a fluxo daquilo que lhe provoca sentir a existência na sua extensão.

No caminho reflexivo sobre o conceito da vivência, Gadamer afirma que há afinidade na relação da estrutura da vivência com o modo de ser do estético. Nessa direção, assim como a vivência pode ser retirada da continuidade da vida, a vivência estética provoca o rompimento no contexto daquilo que é costumeiro. Significa dizer que a vivência estética abre para o sujeito o “todo da vida”, que está além da significação elaborada “no todo da consciência vital”. A vivência tem sua integração com o todo da vida, que também está presente nela, e, por isso, só pode ser sentida individualmente provocando dilatações sensíveis através do curso da existência.

Importa ainda dizer que “Uma vivência estética contém sempre a experiência de um todo infinito. E seu significado é infinito porque não se conecta com outras coisas na unidade de um processo aberto de experiências, mas representa imediatamente o todo” (GADAMER,

2015, p. 117). A representação de um todo vai além da determinação de um objeto, justamente porque traz na vivência a vida infinita, isto é, indeterminada e aberta a distintas possibilidades.

A vivência estética cria possibilidades de se tornar a forma de ser da experiência estética, pois, diante do acontecimento artístico, o vivenciado se afasta do contexto cotidiano de sua vida. Nisso, a experiência estética como forma de ser da própria vivência é, a partir da obra de arte, um mundo próprio, “um mundo para si” (GADAMER, 2015, p. 116). Nesses termos, o autor suspeita que, possivelmente, a determinação da obra de arte seja tornar-se uma vivência estética. Logo, a arte solicita ao sujeito estar atrelado àquela vivência a ponto de que ela “distancia-se de todos os nexos com a realidade” (GADAMER, 2015, p. 116). Por este motivo, a vivência estética acomete o vivenciado por inteiro: o toma para a vivência da arte e para realidade que ali se cria.

Na vivência artística apresenta-se um leque de significados infinitos, dos quais conferem ao sujeito avançar em direção à experiência estética, superando aquilo que lhe é de natureza prevista. Deste modo, a experiência estética não se considera “uma espécie de vivência ao lado de outras”, tão somente uma vivência de ordem cotidiana, mas representa a “forma de ser da própria vivência”. Nisso, encontra-se a possibilidade do sujeito sair e retornar ao referido da vida. Uma vez que a vivência artística vai além dos significados já atribuídos até então na consciência da vida, ela vai além daquilo que se pensa saber, e fica, assim, integrada ao todo da vida. Portanto, para Gadamer, “Cada vivência é trazida para fora da continuidade da vida permanecendo ao mesmo tempo referida ao todo da própria vida” (2015, p. 116).

Nesta linha de reflexão, o significado de uma experiência estética é infinito porque não está diretamente determinado às experiências, mas, ao representar “diretamente o todo” contido no processo da vida e acometido pela vivência, se deixa em aberto às infinitas possibilidades de compreensão em que se apresenta e se constitui o mundo.

Isso possibilita que a vivência crie e espalhe suas raízes, que guarde em si a possibilidade de fixar-se no solo da tradição e que deslize por terras estranhas capazes de nutrir a vida de uma experiência. Logo, os solos oferecem o princípio fecundo de infinitas relações, composições e transformações que propõem não apenas um espaço para as vivências, mas para além delas, um convite para nos movermos a compreendê-las como experiências. É através e ao longo dos solos que a vivência tem a possibilidade de acontecer, pois eles são feitos de terra nua e aberta. De certo modo, “a terra tem a hospitalidade de um verdadeiro anfitrião”, visto que ela acolhe o estranho e recebe aquilo que lhe chega, que lhe toca (ESTÉS, 1996, p. 46). Por este motivo, o solo da tradição nos mostra nossos entrelaçamentos, nossa presença e nossa participação atual naquilo que nos vinculamos, e, desvela num tempo-espaço a possibilidade de que a vivência

possa exercer a função de validade (sem a pretensão ou obrigação de significar o que foi vivenciado) através da experiência. Nessa perspectiva, “A vivência está ligada uma tradição a qual estamos inseridos” (NEUBAUER, 2015, p. 45). Assim, as vivências têm suas raízes vigorosas nos solos da tradição, que não estão totalmente fixos, e sim, como terras anfitriãs, as vivências se espalham abertas à compreensão da experiência.

As reflexões acerca da vivência são importantes para a compreensão acerca do conceito de experiência. Ao percorrermos a ideia de vivência em Gadamer, vemos que ela acolhe o elemento da compreensão. E isso nos leva a perceber, então, que ela tem seus princípios fecundos e pode ser considerada como fundamental ao exercício da própria experiência (NEUBAUER, 2015). Assim, estes aspectos aqui trazidos nos levam a pensar acerca do caráter formador que a vivência possibilita para a experiência, em especial para a experiência estética, da qual nos propomos dispor nossa atenção. Isso porque a vivência não possui a mesma estrutura da experiência. “Em outras palavras, nem toda vivência se compromete com os princípios de uma experiência, ou seja, o de meditar, pensar, analisar, ponderar, criar, etc.” (NEUBAUER, 2015, p. 132). Podemos dizer que a vivência não tem obrigação de tornar-se uma experiência, até porque a vivência não traz em si o exercício compreensivo, apenas acolhe-o.

A partir deste lugar a que chegamos, retomamos o questionamento que iniciou este movimento compreensivo acerca da vivência, aqui posto: *Qual é a dimensão que a vivência ocupa em relação à experiência estética para Gadamer?* O caminho percorrido contribui para a compreensão do conceito da vivência e nos aponta sua dimensão na experiência estética em Gadamer. E, com isso, mostra-se o lugar de importância que a vivência assume, destacando-a como dimensão primordial para a experiência. As vivências são nosso contato direto com o mundo, que permitem sentirmos, pelo toque da nossa pele, aquilo que nossa presença no mundo revela ser possível constituir-se como uma experiência. E assim, “De fato, para o Gadamer, as vivências são primordiais, pois são elas que indicam a essência do mundo da vida (o fato de se estar vivo)” (NEUBAUER, 2015, p. 132). Ao compreendermos tal questão, seguimos em busca de investigar a nossa questão central: **É possível que a experiência estética aconteça no sujeito velho artista que experiencia o gesto dançado em cena?**

Para responder tal questionamento, sentimos a necessidade de discutir a vivência estética do gesto dançado como dimensão primordial para a experiência estética do artista. Lembramos o conceito de experiência estética apresentado anteriormente: tendo em vista a busca pela compreensão da experiência estética expressada a partir da interpelação do autor como “a forma de ser da própria vivência”, percebemos que a vivência se dá pré-

ontologicamente e a experiência poderia ser compreendida pela realização ontológica dessa vivência. Cabe destacar ainda que, em sua análise, a estrutura da vivência se aproxima com o modo de ser estético. Isso implica considerar que a vivência já carrega em si uma dimensão da estética trazida aqui, como essa própria relação do sujeito que experimenta o mundo numa condição de abertura sensível.

Tendo presente as compreensões constituídas por Gadamer, torna-se importante para esta pesquisa atentarmos para o alcance da vivência estética do artista, como este sujeito velho que *experiencia* o gesto dançado. Como apresentado anteriormente com Gadamer, projeta-se uma concepção de vivência tal qual território primordial da vida, sendo, assim, campo fértil para a experiência. Nessa direção, nos interessa perscrutar a vivência como acontecimento estético que se apresenta anteriormente à experiência do artista – possibilitado de modo intersubjetivo –, no próprio experienciar do gesto dançado.

### **3.3.2 A vivência estética no experienciar do gesto dançado**

O artista que *experiencia* o gesto da dança não se exime da vivência estética que lhe acontece. Ao contrário, seu corpo é afetado pelo acontecimento estético que seu gesto dançante cria como obra de arte. Ao passo que as energias estão voltadas para realizar o ato cênico, o gesto naquele espaço e tempo propõe uma vivência ao sujeito que se dispõe em cena. A realização desta obra de arte de alguma maneira solicita a presença do fazer estético do artista e, portanto, seu corpo é interpelado àquela vivência. Não há como o artista ausentar-se da vivência no fazer estético do gesto dançado e, por isso, o embate talvez seja deixar viver o ser da obra de arte que potencialmente se cria no encontro destes corpos artistas em contato com outros corpos que os assistem. Para Gadamer, “a determinação da obra de arte é tornar-se uma vivência estética, ou seja, arrancar de um só golpe aquele que a vive dos nexos de sua vida por força da obra de arte” (2015, p.116). Da mesma forma, para além do que propõe Gadamer ao tratar do espectador, é possível afirmar que o artista é interpelado àquela vivência estética que seu corpo vivencia com o experienciar do gesto dançado em cena.

Neste caso o corpo velho artista está tomado pelo acontecimento da vivência. A vivência do artista como algo “sentido na pele” [grifo nosso], como movimento próprio da percepção, que remete a diversos elementos que constituem o espaço artístico: a iluminação, a cenografia, o figurino, a presença do outro etc. Tais elementos configuram o espaço cênico, revelando, ao corpo, possibilidades singulares de relações que guardam o aspecto do inusitado. Esta composição do espaço reverbera no corpo diferentes modos de percepção e, por isso, solicita

outro modo de agenciamento ao se relacionar com o espaço. De fato: ele sente na pele o toque do figurino, que não está apenas colocado, mas que desenha e compõe a extensão do movimento; sente a vibração da música, que soa de modo diferente aos seus ouvidos, devido à posição da caixa de som projetada para a acústica do espaço; sente a iluminação, que modifica seu modo de se perceber e ser percebido em movimento. Com isso, configura e reconfigura seu corpo e sua visibilidade atravessada pelos olhares; e ainda sente a presença dos elementos visuais que compõem a cena, afetando e direcionando o que pode o corpo que se entre à vivência do gesto dançado. Logo, o corpo presente, e por isso, disposto à tal vivência, é tocado por tudo aquilo que se mostra à sua percepção e lhe afeta. Portanto, “Vivenciar é um estar presente, que só faz sentido pelos atos da percepção. Com efeito, é uma imediatividade única de sentir a vida em toda sua extensão” (NEUBAUER, 2015, p. 133).

Considerando a presença do corpo para a vivência, o inusitado apresenta possibilidades para que aconteçam vivências estéticas: ao público, pela espera daquilo que não é possível saber; e ao artista, pelos elementos que constituem a obra de arte numa vivência irrealizável até que se rompa com o imaginável transpondo-a para a vida, em seu acontecimento. Com isso, a vivência surge no corpo com o próprio fazer, e, especialmente, no experimentar do gesto dançado acentuado na relação com o público.

Diante destas relações entrecruzadas, que têm seus precedentes nos elementos inesperados, solicita-se certa disposição de abertura ao inusitado, àquilo que não pode ser percebido sem a vivência. Isso porque, por mais que se intencione uma preparação do artista para conhecer o espaço da apresentação, com uma passagem de palco e iluminação, por exemplo, não é possível retirar o impensado que emerge na vivência. Ou seja: o acontecimento da obra, em que revela o fazer experienciado do gesto dançado e a presença do público, tem o caráter excepcional de uma vivência. Isso porque o momento do espetáculo guarda uma singularidade na qual faz com que não seja possível voltar e recomeçar por diversas vezes, tal como num ensaio. Assim, o artista reconhece o aspecto singular que a vivência guarda, e, por isso, é tomado através de sua percepção que lhe acusa um fluxo incontrollável de emoções e sentimentos.

O sujeito que vivencia a experiência artística tem consciência do caráter de execução, próprio da aventura. Deste modo, o vivenciado sabe que aquele momento inaugura-lhe um modo de sentir sua vida intensamente, no todo, e que, ao final, retomará ao contexto comum de sua vida. É diante de tal centralidade que o sujeito “está consciente do caráter de execução que é próprio da aventura, e assim continua vinculado ao retorno ao costumeiro, para onde a aventura não pode ser levada” (GADAMER, 2015, p. 116).

Em consonância a isso, é possível dizer que a vivência artística carrega em si um caráter aventureiro, justamente porque permite que o vivenciado – no caso, o sujeito velho artista – esteja disposto ao afastamento de seu universo habitual, colocando-o diante de um universo imprevisto, que lhe solicita abertura e o dispõe frente àquilo que se apresenta por sua excepcionalidade. Na realização de gestos dançados em cena, é possível quebrar a ordem corriqueira dos movimentos que, até então, eram ensaiados, modificados, reajustados, refinados, e agora, são vivenciados em relação ao público. Ao mesmo tempo em que o espetáculo da dança, como obra de arte, instaura o jogo dos participantes (artista e espectador), é diante desta linguagem que se possibilita uma vivência deste outro “sentir na pele”. A vivência estética possibilita que a realização dos gestos dançados sejam vividos na imediaticidade daquele momento, provocando abertura à outros sentidos. Com isso, os movimentos repetidamente apreendidos e executados, tantas vezes realizados e ensaiados, tornam-se, na sua aparição, o núcleo de energia e atenção daquela vivência artística. Há algo de único e original que se instaura no fluxo entre os participantes. Isso porque o gesto dançado em cena, é gerado pelo prazer característico de uma aventura que pulsa a vida em sua totalidade infinita. Portanto, assume-se que “vivenciar é um aventurar-se com a própria vida e com o que ela nos apresenta” (NEUBAUER, 2015, p. 133).

Diante de tal conjuntura, na qual a vivência interpela o artista, há uma ênfase ao “caráter de exceção” (*Ausnahmecharakter*) da aventura. Essa excepcionalidade que a aventura produz, vai na contramão dos discursos que permeiam a pessoa velha. Isso porque, com o avanço da idade, muitas vezes a pessoa decide para si que a vida já ofereceu tudo o que poderia ser vivenciado, que já tem experiências suficientes para sua vida, e isso tira da existência sua dimensão do extraordinário. De certa forma, isso pressupõe um contexto determinado por vivências que encerram as relações de compressão da pessoa com o mundo, pois, “na vivência, antes de compreendermos a nós mesmos, estamos orientados por nossa constituição histórica de ser-no-mundo, ou seja compreendemos as coisas a partir do que já vivemos e compreendemos anteriormente” (NEUBAUER, 2015, p. 53). No entanto, esta questão representa que não há interesse – devido às suas próprias vivências e experiências – em vivenciar algo que esteja além do que já está previsto, algo que lhe seja desconhecido, ou da ordem do incomum. Isso porque o sujeito se reconhece vivenciado de tudo o que a vida podia lhe oferecer em tempos passados. Portanto, para muitas pessoas, a velhice sugere uma determinada estabilidade de vida que não procura e não vê a necessidade de outras vivências imprevisíveis das quais a aventura suscita.

Contrário a isso, a vivência estética interpela o sujeito velho para abrir-se àquilo que foge do seu alcance, escapa daquilo que pode ser esperado; portanto, constitui-se no fluxo do desconhecido. Aberto a outras vivências e seu alcance no próprio gesto da dança, o corpo se dispõe a uma vivência estética. Assim, o corpo é visível pelo público e, ao mesmo tempo, é vidente destes outros corpos que ali o assistem. Há, por si, neste entrelaçamento provocado pelo encontro destes corpos, uma vivência estética, pois, “Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 19).

Contudo, o acontecimento da obra de arte é, para o artista, uma vivência ímpar que guarda a possibilidade de uma experiência estética. Através de sua percepção – formada por suas relações e vivências no mundo –, o sujeito velho artista é interpelado a sentir na pele o atravessamento do mundo que a vivência estética instaura, criando sentidos a partir da obra. Anterior à compreensão de uma experiência estética, “vivenciar é um projetar-se que não tem o compromisso de significar, justificar, ou validar o que vivenciamos” (NEUBAUER, 2015, p. 133). A vivência não tem a pretensão de uma experiência, porém, cria caminhos rumo ao desconhecido que abre ao artista a possibilidade de uma experiência estética. Assim, podemos dizer que: primeiro, a vivência tem caráter primordial para a experiência, segundo, não haverá experiência estética que não esteja atravessada por uma vivência.

### **3.3.3 A experiência estética: a experiência artística da obra de arte**

De início, ressaltamos que a experiência estética verte-se para aquilo que está no campo da sensibilidade humana. Não por acaso, ela é tema da estética. O termo estético advém do grego *aisthesis*, *aistheton* (sensação, sensível) e significa sensação, sensibilidade, percepção pelos sentidos ou conhecimento sensível-sensorial (HERMANN, 2005). Em outras palavras, a estética está voltada para “a totalidade da vida sensível, de como o mundo atinge nossas sensações” (HERMANN, 2005, p. 34). Nessa direção, nos aproximamos da compreensão de estética que se relaciona com a capacidade humana de sensibilizar-se. De modo singular, a estética possibilita ao ser humano estar entrelaçado à sua realidade, dispõe-no, através do movimento, relacionar-se pelo campo do sentir. Nesse sentido, a estética que nos interessa alarga seu campo de visão ao considerar o sujeito corporal atado ao mundo como possibilidade sensível para o acontecimento da experiência estética. Embora a experiência estética possa ser ressaltada como acontecimento de ordem cotidiana, com situações diárias das quais ocasionam no sujeito “sentir-se à flor da pele”, seja em contato com a natureza, em sala de aula, em alguma

festa, show ou uma situação semelhante, posicionamos nosso interesse no seu acontecimento a partir da obra de arte. Especificamente, a experiência estética na obra de arte em Hans-Georg Gadamer.

Dessa maneira, cabe-nos esclarecer o que este estudo propõe como obra de arte e o entendimento que assumimos para a sua compreensão. No universo da dança, entendesse-a como acontecimento artístico. Tal afirmativa, pode ser justificada: não há como uma obra se repetir tal como propõe uma representação, e mais: ela acolhe sua manifestação sem igual num processo de devir. Por isso, entendemos a partir de Gadamer, que a obra de arte não se trata de um instrumento que tem em vista exclusivamente um fim estabelecido, mas remete-nos ao seu acontecimento. Justificamos: para Gadamer, a obra de arte não se refere ao produto cujo seu conteúdo é determinado e passível de ser representado. Ela não é algo que está a ponto de ser repetido, como se pudesse manifestar sua aparição. Antes, poderíamos dizer que ela “chegou a termo de uma maneira impassível de ser repetida e alcançou sua aparição única” (GADAMER, 2010, p.52). Aliás a dança como obra de arte terá relação a partir da concepção gadameriana que a pontua como construto. Para o autor, alguns construtos, como: “[...] textos, composições e criações em dança enquanto tais, são com certeza obras de arte (GADAMER, 2010, p.52). Logo a obra referida como construto, nos dispõe a pensá-la como apresentação “em sua própria aparência e manifestação” (GADAMER, 2010, p.52).

Ainda que em Gadamer a experiência estética esteja dirigida muito mais num contexto interpretado ao espectador, aqui ela será referida como dimensão do artista, no caso, do bailarino. Ou seja, a experiência estética direcionar-se-á para o sujeito dançante. Nesse sentido, a ênfase não está em investigar experiência de quem contempla a obra de arte. Ao invés, ganha importância o seu deslocamento para o bailarino, no experienciar do seu gesto dançante no encontro com o público. Assim, a fim de investigarmos tal possibilidade dada ao artista, perseguimos a compreensão da experiência estética em Gadamer (2010; 2015) e nos aproximaremos de alguns de seus comentadores: Carbonara (2013), Hermann (2005; 2010; 2014) e Lago (2011). A favor disso, nossa intenção é desvelar as faces da experiência estética: ela constitui-se a partir da vivência, a qual nos permite “sentir à flor da pele”, ou seja, desvela-se naquilo que nos acontece no plano do sensível; ela se faz intersubjetivamente na relação com o outro, com este estranho que se mostra, o que, por consequência, solicita-nos abertura; além disso, é a partir da obra de arte que a experiência estética produz sua própria verdade, permitindo outras possibilidades do sujeito velho compreender-se.

Por caminhos diferentes da visão moderna, que centraliza o ser da estética no sujeito e em sua subjetividade, para Gadamer é através da intersubjetividade que a experiência estética

possibilita a forma de ser da arte. O autor irá afirmar que, a partir do retorno fenomenológico<sup>20</sup> à experiência estética, não se trata de “buscarmos pensar o modo de ser do estético”, mas que, antes, ela nos ensina a ver “[...] a verdade genuína naquilo que ela experimenta” (GADAMER, 2015, p. 133). Dessa maneira, Gadamer se aproxima da estética e, principalmente, da experiência estética, através da tradição fenomenológica, pois busca interpretar o papel que a arte realiza na experiência de mundo e na compreensão (HERMANN, 2010).

Nessa direção, a experiência estética contrapõe-se a uma pretensão subjetiva que busca desvendar o verdadeiro ser da arte, ou então, que se esforça para reconhecer o juízo artístico que se encontra na obra de arte. Diante disso, acredita-se que “a verdade está naquilo que a experiência estética vivencia” (HERMANN, 2010, p. 50-51), isto é, a experiência estética constitui-se no acontecimento intersubjetivo que se dá no mundo das experiências. Assim, a experiência estética possibilita transcender o caráter subjetivo da interpretação, pois na medida em que nos interroga, nos dirige a um horizonte mais amplo (HERMANN, 2010). Dito isso, temos diante de nós a compreensão gadameriana que afirma o movimento constitutivo da experiência estética, que não pode ser apreendido pela subjetividade ou através da objetividade, mas acontece intersubjetivamente a partir da experiência.

Deste modo, a experiência estética, a partir da hermenêutica gadameriana, ganha contornos que não se voltam para a subjetividade enquanto consciência estética. Ela ganha seu modo de ser a partir da vivência que oferece ao sujeito o contato perceptivo situado no mundo. Por essa razão, a experiência estética produz sua verdade a partir das experiências que não podem ser transferidas ou reconhecidas a partir da consciência estética da obra de arte, mas vivenciadas singularmente por cada sujeito. Percebemos que, na intensidade da relação do artista com o fazer artístico, constituem-se por intermédio da vivência, possibilidades de que lhe aconteça uma experiência estética. Assim, referimo-nos aos caminhos abertos pela vivência como possibilidade sensível de afetação para o acontecimento de uma experiência estética no artista.

Ao nascer, será nas relações do corpo que o sujeito estará atado ao mundo da vida. Neste movimento compreensivo, entendemos a vivência para além de um conteúdo construído racionalmente pela subjetividade. A vivência é corporal, constitui-se nos contatos que o sujeito estabelece com o mundo. “É oferecendo seu corpo ao mundo, que o pintor transforma o mundo

---

<sup>20</sup> Importante pontuar que na obra *Verdade e Método I*, Gadamer (2015) critica uma compreensão do ser estético. Para tanto, destaca a contribuição construída pela fenomenologia sobre a psicologia e a teoria do conhecimento do século XIX. O autor aponta, que “Todos esses conceitos, como imitação, aparência, desrealização, ilusão, magia, sonho, pressupõem uma relação com o ser verdadeiro, do qual se diferencia o ser estético” (GADAMER, 2015, p. 133).

em pintura” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 18). Isso se mostra evidente na presença artística: é preciso lançar-se ao modo de ser da obra de arte, para então vivê-la. O artista, quando se dispõe ao campo da vivência, se abre, permitindo-se tocar o mundo que o circunda, do mesmo modo que pode ser por ele tocado. Não é à toa que, pelos atos da percepção, a vivência guarda a possibilidade da experiência, já que, de maneira sensível, o sujeito vivencia o mundo através da sua relação corporal. É pelo plano do sentir que abrem-se ao sujeito outras possibilidades, que ascendem sua vitalidade na existência

Para tal, estes caminhos oferecidos pela vivência convidam o sujeito para experimentar o mundo e suas relações sensíveis através daquilo que se desvela perceptivelmente. Sem abandonar o mundo, mas numa relação aberta, o sujeito é invadido pela sensibilidade. A vivência toma para si a dimensão que necessita para sensibilizar o corpo. Nesse sentido, a vivência não está vinculada a um dado da consciência. Ao contrário, ela é entrelaçamento do sujeito ao mundo, no qual constitui-se através desta relação sensível. Aqui está o desafio que Merleau-Ponty considera nas pinturas de Cézanne: “buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro” (2013, p. 130). A vivência se dá neste campo de encontro entre a sensação e a realidade. Logo será na dimensão da sensibilidade que o sujeito vivenciará suas experiências no mundo.

Nesta direção, é pela dimensão sensível que o artista vive a experiência da obra de arte, que se estabelece na cena. De tal modo que, o artista só faz viver a obra no encontro emergido com o espectador na experiência artística. Isto é, neste enfrentamento, ambos, de algum modo se dispõem defronte ao acontecimento artístico. Na intensidade provocada pela obra de arte, tanto o artista como o espectador serão arrebatados pela sensibilidade. E mais: a arte faz emergir uma vivência que ultrapassa os caminhos da consciência, pois ganha vida na intersubjetividade, e provoca a sentir-nos. Neste encontro com a obra de arte possivelmente teremos uma nova experiência, com outras interpretações, elaborações e compreensões. Porém, ela não tem a obrigação de nos fazer compreender o seu conteúdo. O que ela nos revela está nos alcances inimagináveis que, individualmente, nos provocará. Assim, a experiência da obra arte nos provoca um acento na sensibilidade como meio de nos possibilitar um terreno fértil para o acontecimento da experiência estética.

Aliado a isso, a vivência, primordial à experiência, permite que, pelo campo da sensibilidade, eu possa me relacionar com o mundo e aquilo que ele me oferece. Ao passo que, a experiência é o modo de ser da vivência, a vivência em si constitui o modo de vida. É no plano existencial, das relações com o mundo, que a vivência emerge e, por isso, ela se dá pré-

ontologicamente. A vivência – sentida nas relações com o mundo – é própria de cada sujeito, enquanto, a experiência revela-se, intersubjetivamente, no contexto do jogo, isto é, só existe pela dimensão ontológica. Contudo, a experiência estética, estabelecida através da intersubjetividade, constitui-se subjetivamente no sujeito que a vive. Podemos dizer que, na intersubjetividade da experiência estética, guarda-se a vivência enquanto subjetividade do sujeito que a experimenta, que “a experiência estética se efetiva como subjetividade na intersubjetividade” (LAGO, 2011, p. 110). O que de fato se apresenta como afastamento e aproximação entre ambas é que a experiência me solicita o outro, ou, como dito por Gadamer (2010), é preciso um tu para que de fato o jogo aconteça. A possibilidade formativa se constitui neste entremeio. Logo, a experiência em Gadamer como estatuto ontológico, tem sua dimensão no âmbito da intersubjetividade cujo seu modo de ser se faz com o jogo.

A obra de Gadamer é acentuadamente marcada pelo caráter ontológico da hermenêutica filosófica: todo compreender é sempre constituidor de sentido. Esse caráter ontológico se apresenta na experiência estética: a relação com a obra de arte produz sentidos. O filósofo trata da ontologia da obra de arte proposta pela experiência estética com o caráter decisivo da estrutura do jogo. Para Gadamer, há uma desvinculação da estrutura de jogo em relação à filosofia da consciência. Ou seja, para o autor, a estrutura do jogo compreende que o sujeito do jogo não é o jogador, mas o próprio jogo.

Para o filósofo, o jogo tem natureza própria, ou seja, o sujeito do jogo não são os jogadores. Ou, especificamente, o sujeito do jogo não se trata do sujeito velho que se põe a dançar, mas o próprio ser da obra de arte que se faz no espetáculo. Nisso, o artista não faz a experiência ao realizar a obra, vai além, é convidado para experienciar a intensidade da vivência que o chama. Assim, a obra de arte só pode desvelar seu modo de ser pela entrega dos jogadores ao jogo do qual ela os convida. O jogo só acontece se todos os participantes aceitarem o convite para entrar no jogo: o artista, aberto ao experienciar seus gestos criadores de sentidos, que retornam a si pela vivência intensificada, e o público disposto a ver para além do visível, sentir o invisível e valer-se da sensibilidade como possibilidade compreensiva.

O jogo compreende seu próprio modo de ser, caracterizado pelo movimento de vaivém que ganha representação com os jogadores que o jogam. No entanto, para além da execução do jogador, a essência do jogo tem sua centralidade no movimento que ele estabelece com as energias constituídas entre os participantes. “O movimento de vaivém é obviamente tão central para a determinação da essência do jogo que chega a ser indiferente quem ou o que executa esse movimento” (GADAMER, 2015, p. 156). O jogo se faz justamente pelas energias que o movimento de vaivém estabelece com as presenças dos jogadores, “é a realização de

movimento como tal” (GADAMER, 2015, p. 156-157). Para além de um determinado alvo final, o jogo se renova pelas energias dos participantes que são diretamente afetados pelo movimento. A energia do jogo sopra seus ventos, isto é, desdobra constantemente seu movimento entre os jogadores. Por isso, o que está em jogo no movimento do jogo não é a subjetividade de cada jogador, mas, de fato, este contato medial que se estabelece com as energias geradas a cada movimento de ida e de retorno do jogo. Assim, “o sentido mais originário de jogar é o que se expressa na forma medial” (GADAMER, 2015, p. 157). Portanto, Gadamer irá tratar o jogo para além da subjetividade dos jogadores. Isto significa que o jogo deixa de ter validade na individualidade de cada participante para ser considerado na relação entre os jogadores. A intersubjetividade será estruturante para compor a estrutura do jogo, pois não está em cena a subjetividade de cada um. Ao contrário, “Não interessa mais uma subjetividade dada, mas uma subjetividade em constituição na relação estabelecida em função do jogo” (CARBONARA, 2013, p. 45).

O jogo, em sua essência, não possui alvo ou operações que o fixem, mas dispõe seu movimento constante, o que permite que ele se renove enquanto for jogado. A isso está vinculada a potencialidade de jogar o jogo. O artista experiencia o movimento possibilitado pelo jogo, sem poder controlar. Ao iniciar o espetáculo, o caráter do jogo solicita que os gestos dançados pelo sujeito velho possam ir ao encontro do público. Nesse sentido, o jogo lança a necessidade de que na sua duração seja disposto o movimento de energias que chegam e fluem entre os jogadores. “Fica claro que o jogo representa uma ordem pela qual o vaivém do movimento do jogo se produz como que por si mesmo. Faz parte do jogo o fato de que o movimento não somente tem finalidade nem intenção, mas também que não existe esforço. Ele vai como que por si mesmo” (GADAMER, 2015, p. 158).

Não há um jogo determinado, pois de algum modo, há a interferência de cada um dos jogadores. Não espera-se que o jogar dos jogadores possa ser reconhecido, pois há no próprio ser do jogo sua dimensão inesperada, modo pelo qual veicula-se ao jogo seu caráter de aventura, presente em sua vivência. O artista lança-se à presença desconhecida do outro, reconhece-se assistido no espetáculo e isso o infere diretamente, isto é, o faz sentir em sua pele. Não pode-se saber o que acontecerá no espetáculo, mas “costumamos dizer que alguém joga com possibilidades ou com planos” (GADAMER, 2015, p. 159). É no campo de afetação, comum aos participantes, que a vivência do jogo traz as subjetividades para jogar. O artista traz para o jogo a composição do espetáculo, e nele remete-se a seus planos, ao mesmo tempo em que está aberto ao modo de ser da obra. Independente do que aconteça ou do seu preparo, o artista não pode controlar o jogo. A composição do espetáculo não faz dele um acontecimento pré-

determinado. Se assim fosse, seria inviável uma genuína experiência, visto que o espetáculo elimina qualquer projeção de controle da vivência artística. Nesta linha, o espetáculo tece seus esforços para direcionar as energias ao movimento do próprio jogo. Além disso, joga com planos e possibilidades na medida em que percebe a impossibilidade de estar fixo a um único fim. “Tem a liberdade de se decidir assim ou assado, por esta ou por aquela possibilidade. Por outro lado, essa liberdade não está livre de riscos. O próprio jogo é um risco para o jogador” (GADAMER, 2015, p. 159). Neste ponto, podemos dizer que o jogo ganha sua força no risco que oferece diante das possibilidades de escolhas do artista. Não é à toa que o artista se lança ao jogo do espetáculo: leva consigo os planos da composição da obra, abre-se às possibilidades e está disposto ao risco de suas escolhas.

Até aqui, fica demarcada a centralidade do jogo: ele manifesta-se intersubjetivamente aos participantes. Do mesmo modo, a experiência da arte: ela não está preocupada em alcançar um determinado fim da consciência. Ao invés, ela convida, tanto o artista como o espectador, para vivenciarem um conjunto de relações e sensações provocadas por esta experiência. “O “sujeito” da experiência da arte, o que fica e permanece, não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte” (GADAMER, 2015, p. 155).

Eis que o modo de ser da obra de arte ganhará a centralidade na experiência artística. Justamente porque ao invés da subjetividade do sujeito tomar o lugar na experiência, será a obra de arte o “sujeito” da experiência que irá sobreviver e permanecer após o jogo. Portanto, a experiência da arte “consiste justamente em que a obra de arte não é um objeto que se posta frente ao sujeito que é por si. Antes, a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta” (GADAMER, 2015, p. 155).

Nessa direção, na própria experiência artística do jogo, a obra de arte é não se mostrar como um objeto a ser executado pelo artista e analisado pelo espectador. “O modo de ser do jogo não permite que quem jogue se comporte em relação ao jogo como se fosse um objeto.” (GADAMER, 2015, p. 155). Nesta relação com jogo, a obra de arte “nega precisamente todo o uso. Ela não é ‘pensada’ assim. Ela tem algo do caráter de ‘como se’ que reconhecemos como um traço fundamental da essência do jogar. Ela é uma obra por ser como algo que se joga” (GADAMER, 2010, p. 52).

Isso nos remete a olhar para o modo de ser do jogo a partir da obra de arte. Ao tratarmos a experiência estética a partir de Gadamer, evidenciamos a obra de arte como acontecimento intersubjetivo que possibilita a constituição de sentido daquilo que ainda não está dado. Para o autor, é inegável que a obra de arte produz sua própria verdade. Consequentemente, na relação intersubjetiva do sujeito com a obra de arte, produz-se a possibilidade da compreensão. Nesse

sentido, “O que propriamente experimentamos numa obra de arte e para onde dirigimos nosso interesse é, antes, como ela é verdadeira, isto é, em que medida conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios nela” (GADAMER, 2015, p. 169). Logo, na experiência da obra de arte há o convite para compreendermos sua verdade na medida em que temos a possibilidade de compreendermos a nós mesmos. Sob esse aspecto, o autor considera a obra de arte por sua tarefa hermenêutica. Pois assim como um discurso, ela solicita que, de algum modo, seu dizer possa desvelar-se compreensível a cada um, isto é, a obra de arte torna-se, de diferentes maneiras, “integrada à autocompreensão de cada um” (GADAMER, 2015, p. 6).

Ela não está separada daquele que compreende seu dizer: diz algo específico para alguém, sem a pretensão de ser capturada e compreendida da mesma forma. Pois além de seu dizer ser “sempre mais do que o seu sentido indicável e captado”, ele também indica ao sujeito que é preciso “se dispor a dar ouvidos a algo que foi dito” (GADAMER, 2010, p. 6). Gadamer aponta que, para além de uma expectativa de sentido, ou um sentido que busca ser compreendido de modo cognoscível, a obra de arte indica-nos o seu encantamento pelo que é dito. Por encantamento, podemos compreender, segundo o autor, a capacidade de envolvimento que a obra de arte dispõe, ao nos sentirmos tomados por ela (GADAMER, 2010). Assim, a obra de arte por constituir seu estado de encantamento, gera com o seu dizer aquilo que é capaz de inquietar, perturbar, provocar e acionar outras percepções ao sujeito. Além disso, ela traz em seu dizer algo que não é de todo reconhecido por aquele que a experimenta. Isso significa que ela provoca no sujeito outros modos de compreender-se, justamente porque “a obra de arte que diz algo confronta-nos com nós mesmos” (GADAMER, 2010, p. 7).

Gadamer direciona seu olhar para reconhecer a experiência da arte de maneira que seja compreendida como experiência. “[...] Não perguntamos à experiência da arte o que ela mesma acredita ser, mas o que ela é na verdade e o que é sua verdade, ainda que não saiba o que é e não possa dizer o que sabe” (GADAMER, 2015, p. 153). Quanto a esse ponto, o filósofo expressa que através da experiência artística vivemos uma genuína experiência, que não deixa inalterado aquele que a faz, e perguntamos pelo modo de ser daquilo que é assim experimentado. Por isso, ele nos convida a “[...] ver a experiência da arte de tal maneira que venha a ser entendida como experiência” (2015, p. 151). De fato, a experiência artística nos lança a possibilidade de vermos uma genuína experiência. Isso porque a experiência da arte além de ser a manifestação de verdade, não condiz como um dizer finalizado. De certo modo, “A força de sua experiência é exatamente esse deixar em aberto a última palavra. Sua força reside exatamente nessa constante reconstrução de sentido” (NETO, 2011, p. 16).

É através da experiência genuína de uma experiência artística que emerge no sujeito a possibilidade de uma experiência estética. Com isso, a experiência estética como possibilidade emergida no encontro com a obra de arte, deixa possivelmente aberta a possibilidade de que “não existe nenhum progresso absoluto e nenhum esgotamento definitivo daquilo que se encontra numa obra de arte” (GADAMER, 2015, p. 152). Em outras palavras, o encontro com a obra de arte se dá num acontecimento que não apresenta um sistema de ordem fechada, mas que se constitui em processos dispostos a outras compreensões, sendo a própria obra de arte parte desse processo compreensivo inacabado. Ou seja: o encontro com a obra de arte é uma experiência de repercussão inacabada.

A experiência da arte não deve ser falsificada como um fragmento em posse da formação estética, não tendo neutralizada assim sua pretensão própria. Veremos que nisso reside uma consequência hermenêutica de longo alcance, na medida em que todo encontro com a linguagem da arte é um encontro com um acontecimento inacabado, sendo ela mesma uma parte desse acontecimento (GADAMER, 2015, p. 151).

Do ponto de vista da linguagem artística, não encontramos na arte um meio que busca uma verdade que determina um fim formativo. Ela vive na duração de seu acontecimento inacabado, justamente porque, no seu acontecimento, mora a indeterminação, tanto para aquele que assiste, como para o artista que vivencia. Ambos vivem a experiência da arte por aquilo que ela faz emergir como experiência individual indeterminada, isto é, por manifestar infinitas possibilidades de sentidos e movimentos compreensivos. Nesse sentido, a experiência da arte é uma experiência para ambos. É por sua dimensão referida na experiência que a arte não pode ser capturada para uso determinador da formação humana. Por este motivo, no encontro com a experiência artística, somos pegos de surpresa por sua indeterminação, que manifesta no seu acontecimento o inacabamento das possibilidades compreensivas.

Nesse contexto do inacabamento frente à obra de arte, a experiência estética traz a abertura, o estranho e a pluralidade, como aspectos importantes que se mostram com a experiência da arte. A experiência estética traz à tona a possibilidade de ultrapassar os limites da filosofia da consciência na medida em que apresenta ao homem a capacidade de aprender com as suas experiências. “A experiência da arte jamais compreende apenas um sentido cognoscível” (GADAMER, 2010, p. 7). LAGO, sustentado pelos estudos do filósofo, aborda que “a formação se efetiva como autoformação no encontro com a obra, com o outro, na medida em que nesse encontro, a experiência estética libera a lógica das relações, tirando-nos do habitual e nos colocando no caminho do ser como acontecer” (LAGO, 2011, p. 2).

Considerando a experiência da obra de arte, a experiência estética é capaz de provocar no sujeito o rompimento com a ordem do habitual. O atravessamento sensível interpela-o a sair da ordem costumeira de sua existência. Diante da intensidade de tal vivência, criam-se fugas da rotina que o conduzem a viver o não esperado, aquilo que se faz pelo modo de ser da sensibilidade, na mesma medida que interpela o sensível. Há uma saída para um horizonte desconhecido que só é possível por andanças numa estrada estranha. É por esta razão que a obra de arte se faz por sua tarefa hermenêutica da qual busca vencer “a distância entre os espíritos” e abrir “a estrangeiridade do espírito alheio” (GADAMER, 2010, p. 6). Este direcionamento nos conduz a caminhos que traçam a obra de arte como a tarefa da hermenêutica de nos indicar possibilidades compreensivas além daquelas já reconhecidas, justamente por nos apresentar seus horizontes compreensivos, há diante de nós o convite ao desconhecido. É diante de tal aspecto que perscrutaremos a experiência estética como acontecimento que nos oferece o encontro o estranho e que nos possibilita abertura ao desconhecido.

O pressuposto que nos interessa está no destaque à possibilidade da arte de nos dizer a verdade ao seu próprio modo. Sem a necessidade de seguir os ditames que se impõem à velhice, e com o seu acento na sensibilidade, a obra de arte cria suas próprias andanças. Por esta razão, ela não traduz um modo racional de dizer a velhice; da mesma maneira não busca comprovações científicas que visam oferecer modos de viver à experiência da velhice. Ao invés disso, cria possibilidades para que o sujeito velho provocar-lhe, pelo viés da sensibilidade, outros sentidos na sua existência. Deste modo, a experiência da velhice, ganha seu próprio lugar na existência humana, o lugar que permite perceber os seus desejos e movimentos, o lugar do seu sentir, que se constitui com o experimentar da obra de arte. Na perspectiva gadameriana, não está em questão a verdade da ciência, mas ganha importância a verdade que a própria obra de arte tem a nos dizer. Podemos dizer que

Ao considerar determinados discursos para a experiência da velhice, muitas vezes deixa-se conferir sentidos à sua existência. Pois, ao se preocupar somente em atender os discursos reconhecidos socialmente, ou, apropriar-se dos discursos sanitários que baseiam-se exclusivamente numa cientificidade – que tornam a velhice como um objeto de investigação – o sujeito faz da sua vida uma apropriação a tais contextos e suas perspectivas. Com isso, a visão de mundo produzida pela arte oferece outras maneiras de perceber a existência. Isso porque traz nas suas diferentes linguagens, modos de criar outros sentidos, dos quais não buscam exprimir uma intenção que possa ser apreendida de ordem racional, ou que visem estabelecer sua verdade ao negar quaisquer outras. Assim, o modo de confabular a vida através da arte, criam outros modos de compreender e potencializar a própria existência.

Podemos dizer que a visão de mundo constituída pelo modo de ser da arte autoriza a experiência da velhice a deixar-se valer pelo seu transbordamento sensível, criando para o sujeito outros modos para compreender-se. Assim, reposicionamos nosso questionamento central: *É possível que a experiência estética aconteça no sujeito velho artista que experiencia o gesto dançado em cena?* Reconhecemos que a experiência estética se desvela como possibilidade ao artista pela intensidade de seu acontecimento numa vivência estética. Assim, o artista envolvido por aquilo que constitui uma vivência artística, experiencia o gesto dançado no acontecimento da obra de arte e, portanto, está, de alguma maneira, suscetível à experiência estética.

## 4 O GESTO DA DANÇA E A FORMAÇÃO NA EXPERIÊNCIA DA VELHICE: UM HORIZONTE DE SENTIDOS

Nos diferentes contextos históricos e culturais da sociedade há diversas interpretações sobre o que pode ser caracterizado como arte. Em *A hermenêutica da obra de arte*, mais precisamente no segundo capítulo, “Arte e Imitação”, Gadamer (2010) relaciona a arte à experiência, utilizando-se da pintura moderna como exemplo para distanciar o exercício da experimentação da ciência natural. “Na pintura não se trata de experimentos junto aos quais deve vir à tona algo que se quer saber. Ao contrário, o experimento é aqui, juntamente com o seu êxito, por assim dizer autossuficiente. Ele mesmo vem à tona” (GADAMER, 2010, p. 12). O autor ainda sugere “não levar tão a sério a autointerpretação do artista” (GADAMER, 2010, p. 12). Isso significa não seguir por caminhos onde o modo de ser da arte apresenta um objetivo específico, do qual necessita ser interpretado ao nível da consciência na relação com a obra de arte. Ao invés de buscar descobrir aquilo que os artistas querem dizer na obra de arte, Gadamer irá investigar e interrogar, na tradição do pensamento filosófico, a formação conceitual acerca da estética. Em outras palavras, a pergunta pela arte, que traz diferentes manifestações artísticas e apresenta diferentes entendimentos de arte do passado e da arte moderna, segue em direção a uma crítica da estética. Para atingir este objetivo, o autor aproxima-se de alguns conceitos estéticos, tais como o conceito de imitação (*mimesis*), de expressão e, ainda, do conceito de sinal e de linguagem de sinais. Além disso, ele irá discutir a experiência artística do mundo moderno fazendo uma análise de alguns filósofos – Kant, Aristóteles e Pitágoras – que tratam acerca da arte em diferentes tempos e contextos culturais.

Tais conceitos não são reféns do interesse de nossa investigação, mas nos orientaremos por este deslocamento conceitual que Gadamer apresenta, sobre a compreensão da arte a partir da obra de arte. Tendo presente tal aspecto, nos interessa investigar a possibilidade do “gesto dançado como obra de arte” ser vivenciado como um fenômeno aberto à compreensão do artista. Contudo, nosso intuito está em discutir o gesto dançado como obra de arte no que tange suas relações com a corporeidade e a experiência estética na experiência artística da velhice, principalmente vinculando-o aos estudos de Hans-Georg Gadamer e Maurice Merleau-Ponty.

### 4.1 O GESTO DANÇADO COMO OBRA DE ARTE NA VELHICE

Se nos referirmos à dança no contexto artístico, provavelmente não será a imagem de um corpo velho que nossa imaginação visualizará no palco. Podemos dizer que “Os usos da

imagem da dança que quase sempre é da dançarina, em algumas citações de filosofia, já traduzem a complexidade dessa relação com o corpo” (BARDET, 2014, p. 24). As imagens da dança voltam-se imediatamente para uma compreensão que descreve a leveza de uma dançarina, como bem destacado por Valéry, em *A alma e a dança*. Discutindo a dança no diálogo com Erixímaco e Fedro, Sócrates remete à personagem Athiktê, e questiona-se: “Pergunto-me como a natureza soube esconder nessa menina tão frágil e tão fina um tal monstro de força e prontidão” (VALÉRY, 2005, p. 36). Digamos que, imediatamente, a imagem que chega até nós é de uma menina bela e de corpo jovem, capaz de realizar movimentos impecáveis e inimagináveis para um “ser humano comum”. Aqui, as imagens da dança se voltam para uma representação de corpo já reconhecido em nosso contexto: “A dançarina faz alguns passos sobre as pontas dos pés, se atira, rodopia e estimula assim o espírito do filósofo em sua suposta elevação; eis aí o que poderia ser uma imagem recorrente da aparição da dançarina na filosofia ocidental” (BARDET, 2014, p. 24-25). Ainda que com as transformações culturais, estima-se um lugar de destaque no imaginário social que nos remete à imagem e função esperada de uma dançarina. O ato de dançar está diretamente relacionado a corpos que apresentem uma capacidade física desejável, que viabilize a realização de movimentos e estruturas coreográficas complexas. Assim, o que é evidenciado nessa conexão entre dança e corpo, constitui-se em uma imagem da dança criada por um determinado estereótipo da dançarina, que poderia ser, além de leve, considerada jovem.

Tal contexto distancia-se de um lugar reconhecido para sujeitos velhos. Tendo em vista que são outros corpos na velhice, há grande chance de não reconhecermos determinadas figuras que são incomuns ao universo da dança. São imagens de certa maneira determinadoras sobre quais os corpos são capazes de dançar. Essa figura da dança – que ao longo de diferentes contextos culturais vem se transformando e multiplicando-se nas pluralidades de corpos que se mostram – nos permite dizer que a velhice, enquanto corpo latente de experiências, escapa às imagens já estabelecidas. Primeiro, porque o corpo velho é constituído pelas experiências nas diferentes relações com o mundo, e, em segundo, porque o corpo experimentador não está determinado por suas experiências, mas a partir delas torna-se capaz de fazer emergir sensivelmente outras formas de se relacionar e se mover com o mundo, justamente porque, segundo Merleau-Ponty, “Toda experiência sempre me aparecerá como uma particularidade que não esgota a generalidade de meu ser, e tenho sempre, como dizia Malebranche, movimento para ir mais longe” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 483). De fato, vive-se no corpo experiências que possibilitam gerar outras experiências.

Nessa direção, mobilizado pelos gestos dançados, o corpo persegue a possibilidade de ser surpreendido pelo acontecimento de uma experiência. É assim que o gesto da dança solicita abertura do corpo para si e para o espaço, para que nesse “terreno comum”<sup>21</sup>, possa produzir o fluxo do movimento. Logo, “O corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos” (GIL, 2013, p. 48).

Portanto, diante dessa abertura do corpo, vem à tona diferentes maneiras de pensar, criar e inspirar outros modos de dançar, e, assim, constituir possibilidades de o gesto dançado fomentar experiências sensíveis para a velhice. Isso quer dizer que o modo de ser da dança na velhice, cede lugar para a força sensível do gesto. Com isso, não significa que a expressão do corpo, em suas manifestações habituais, não o possibilite exprimir sentidos, até porque “O corpo comum exprime um sentido, embora não por meio de uma linguagem” (GIL, 2013, p. 69).

O gesto da dança como outro modo de dizer, criar, pensar, sentir, ordenar, articular, elaborar, experienciar possibilita transformar e inscrever sentidos ao sujeito na velhice.

O gesto dançado, a menos que tenha sido concebido (codificado) para apresentar certa significação precisa, não quer dizer um sentido que a linguagem articulada poderia produzir de maneira fiel e exaustiva. O gesto é gratuito, transporta e guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição (GIL, 2013, p. 79).

Como exemplo para nossa discussão, o espetáculo *Kontakthof*<sup>22</sup>, de Pina Bausch<sup>23</sup> apresentado por senhoras e senhores com mais de 65 anos, nos traz em sua composição uma forte relação com os gestos que fazem parte das relações sociais. De modo particular para a artista, será o gesto da dança que provoca as emoções, bem como refere Gil à expressão “gestos emocionais” ao tratar do trabalho de Pina Bausch. “São os seus gestos que desencadeiam este gênero de reações, porque se compõem dos mesmos movimentos (abstratos) que compõem a emoção” (GIL, 2013, p. 85).

No processo de remontagem da obra *Kontakthof (Pátio de Contatos)* não se tratou de produzir uma nova estrutura coreográfica, mas sim de criar um novo elenco para o espetáculo e, partir dele, compor outras maneiras de dançar com estes corpos. O diferencial do chamado

<sup>21</sup> Expressão pontyana, presente na obra *Fenomenologia da Percepção* (1999, p. 474).

<sup>22</sup> A obra foi criada em três diferentes versões. A primeira delas, apresentada por bailarinos (1978), a segunda versão contou com senhoras e senhores de 65 anos ou mais (2002), e a terceira, para adolescentes acima dos 14 anos (2008).

<sup>23</sup> Pina Bausch (Philippine Bausch) bailarina e coreógrafa, nasceu em Solingen, na Alemanha, no ano de 1940, e faleceu em 2009.

de Pina foi justamente uma solicitação específica: homens e mulheres sem experiência com a dança, e com idade igual ou maior a 65 anos. O que isso nos sugere, é que Pina não estava preocupada com o pressuposto de um corpo que atendesse as técnicas que circunda o universo da dança, mas, antes, estava interessada em encontrar sujeitos que trouxessem consigo outras experiências para que com elas pudessem dançar. A proposta de corpos velhos dançarem um espetáculo, por si, já era motivo de certo estranhamento. Foi este o chamado que Pina Bausch fez à sociedade: um convite para dançar a partir das experiências que as pessoas vivem nas relações sociais. Como nos diz a professora Caldeira (2011), como coreógrafa, Pina não deixa dúvidas em seu ato inventivo-criativo em *Kontakthof*, que exibiu o tamanho de nosso preconceito cultural em relação aos nossos modos e maneiras de negligenciar a velhice, especialmente quando nos referimos à dança.

Sob outro ponto de vista, Pina Bausch nos traz uma proposta artística que nos apresenta um espetáculo dançado por pessoas velhas e nos deixa seu legado na dança que vai ao encontro do gesto. Com isso podemos dizer que tal obra artística reconhece no sujeito velho a possibilidade de tornar-se artista. Para tanto, não vem ao caso a imprescindibilidade de um corpo técnico, mas um corpo aberto a sofrer alguma transformação de si a partir da técnica. Ou seja, ao invés de um repertório técnico ser esperado como pressuposto, a velhice é convidada para experimentar a dançar: seu corpo velho é solicitado para estar em cena, é chamado para aprender o desconhecido e a dançar com os gestos construídos ao longo de sua existência.

Assim, ao considerarmos a dança para pessoas envelhecidas no espetáculo da coreógrafa, percebemos que o cenário nos mostra pessoas vividas, a maioria delas com muitas experiências intransferíveis, e, provavelmente, várias delas com quase nada, ou melhor, nenhuma experiência com relação a dança. “E o mais importante, esses artistas mais velhos trazem nova e muitas vezes desconcertante química às partituras corporais criadas por Bausch” (CALDEIRA, 2011, p. 134). Os sujeitos velhos trazem em si o tempo de existência prolongado, e podem dispor para dançar as diferentes experiências que compõem sua vida. Portanto, foi este corpo, inexperiente com os movimentos da dança, mas formado por outras experiências, que Pina buscou para a construção da obra.

Logo, trazemos a obra *Kontakthof*, de Pina Bausch, como referência para nossa discussão. Na apresentação artística, percebemos que não se trata de buscar aquilo que a experiência da velhice limita para o sujeito, mas descobrir, por caminhos ausentes de determinações, outras possibilidades de mover-se, de dançar. Nessa direção o sujeito velho mostra-se capaz de dançar de outros modos a partir do gesto. Evidenciar os gestos dançantes significa dizer que, além de desvincular-se de projetos que instauram somente os movimentos

esperados e desejáveis, o corpo ganha possibilidades de mover-se a partir de si com as relações que estabelece e constitui no mundo. Assim, o sujeito velho artista, guarda na existência o seu modo único de mover-se na dança e no mundo, o que lhe propõe disposição para arriscar-se em experiências desconhecidas.

O sujeito artista na experiência da velhice, compõe o espetáculo no qual permite fazer viver a obra de arte no movimento de experienciar o gesto dançado. A proposta artística de um espetáculo oferece de modo singular não apenas ao público, como também ao artista, uma vivência estética. Tal vivência inaugura a possibilidade de uma experiência estética que, por sua vez, traz a possibilidade de inaugurar outros sentidos pelo viés da sensibilidade. Para agir neste momento, o sujeito dançante sabe da impossibilidade de parar o movimento, retomar ou repetir o fazer do gesto em cena. Na mesma medida, ele reconhece o caráter excepcional que se dá no gesto dançado do espetáculo, visto que “A dança sempre envolve certa dose de acaso” (COSTAS, 2011, p. 3). A obra de arte solicita para o artista, que seu gesto vá além da apresentação do produto final dos ensaios<sup>24</sup>. Isto é, a obra de arte não se constitui unicamente como um modo de fazer do gesto dançado ensaiado e exposto em cena. Assim, o espetáculo não se trata da soma de todos os ensaios; vai além dos ensaios, pois só se constitui quando se faz espetáculo – tal como o jogo não se limita à soma das ações dos jogadores. Ao invés, o jogo está em curso e solicita que os jogadores entreguem-se e permitam-se transformar no movimento do jogo.

Nessa direção, constitui-se em cena um outro modo de dançar, que inicialmente apoia-se nos ensaios da obra coreográfica<sup>25</sup>, porém, extrapola-a, permitindo experienciar artisticamente o gesto da dança. Em cena, a obra coreográfica transborda, vem ao mundo fazendo-se arte, pois no acontecimento permite deixar viver a poética<sup>26</sup>. Significa dizer que o experienciar do gesto dançado ganha vida no espetáculo tornando-se obra de arte. Assim, a obra

---

<sup>24</sup> Importante dizer que entende-se a experiência de ensaiar imprescindível para a construção da obra. O ensaio como possibilidade de fazer morar no corpo uma ordem de gestos e movimentos que criam entre si uma composição da qual permite outros desdobramentos para a energia da dança. Dessa forma, refere-se que ensaiar “Trata-se de fluxos de movimentos mais que de formas ou de figuras (como no ballet). Ensaio uma sequência de movimentos e verificando que a energia passa, o bailarino encontra-se diante de múltiplas possibilidades de outros movimentos. Ensaia de novo, e escolhe, e assim sucessivamente, criando um fluxo de energia” (GIL, 2013, p. 64).

<sup>25</sup> A expressão *obra coreográfica* se refere à composição dos gestos e movimentos. Porém não caracteriza-se como uma simples execução de movimentos. Neste caso, assemelha-se a breve interpretação de Louppe (2012, p. 35), isto é, a obra coreográfica como a possibilidade de “uma leitura de mundo em si, uma estrutura de informação deliberada, um instrumento de esclarecimento sobre a consciência contemporânea”.

<sup>26</sup> A poética, referida no conjunto do texto, expressa aquilo que é capaz de ganhar vida a partir da obra de arte, ou seja, ela tem a tarefa de nos possibilitar vibrar e criar sentidos através do fazer artístico.

de arte tem alcance inimaginável, isto é, com o fazer do bailarino e o fluxo de energia produzido a partir do movimento intenso do gesto, ela instaura seu modo de ser imprevisível.

Sendo assim, sabe-se que a obra de arte está além de um produto encerrado para uma apresentação – mesmo sendo elaborado a partir de um processo de criação – pois possui no seu acontecimento, uma abertura que é própria da arte. Gadamer vai nos dizer que “Justamente onde se fala de arte e de criação artística em sentido eminente, o decisivo não é a realização de algo feito mas o fato de aquilo que é feito possuir uma peculiaridade particular. Ele ‘tem algo em vista’ e não é contudo, aquilo que tem em vista” (GADAMER, 2010, p. 51-52).

Com isso, não se trata de apresentar através da dança gestos e movimentos que indiquem ou busquem exprimir significados. No entanto, o fazer artístico da dança permite dirigir energias para que, a partir dos gestos, estes sentidos ganhem vida, posto que “o gesto tende a encarnar o sentido” (GIL, 2013, p. 73). O gesto dançado como obra de arte não solicita que o bailarino possa exprimir os significados e desejos, ou expressar simbologias (a não ser que tenha sido pensado para isso), mas, sim, o convida para que a partir dos movimentos seja possível fazer emergir o fluxo dos sentidos. Assim, a obra de arte solicita ao bailarino abertura ao indeterminado, que lhe é interpelado pelo próprio ato de dançar.

De fato, há uma dimensão imprevista no experienciar o gesto dançado que emerge no bailarino somente no espetáculo. Todo artista reconhece o caráter de aventura que envolve uma experiência artística. Sem condições de controle sob a obra, sensibiliza-se com o próprio fazer no espetáculo, pois percebe sua vulnerabilidade rumo ao incerto. Não há como antecipar o que ocorrerá em cena, pois mesmo o artista que movimenta energias, não determina o espetáculo, não está só; não há espetáculo sem artista ou sem espectador – o que constitui um espetáculo está no encontro estabelecido entre ambos. O artista percebe que seu corpo e seu fazer estão envolvidos por uma rede de forças construídas de modo interdependentes na relação produzida pela vivência artística. Conseqüentemente, diante de uma vivência, há no campo da imprevisibilidade uma dimensão inalcançável para o processo de ensaio, e que, portanto, só desvela-se no próprio acontecimento da obra de arte.

Acometido por esta vivência excêntrica, própria do acontecimento artístico, que o bailarino é imediatamente afetado. Logo, “O bailarino sente-se dançar” (GIL, 2013, p. 48). O corpo é interpelado a viver a experiência do gesto neste fluxo desconhecido estabelecido com o modo de ser da obra de arte. Não mais resguardado no espaço fechado do ensaio, seu gesto dançante é afetado pelo todo do espetáculo. Em especial, os olhares de contemplação constituem a energia que o fazem dançar de outro modo. De alguma maneira, percebe-se de modo diferente ao habitual, por isso, seu fazer também afeta-se. “Trata-se de coisa diferente de

um reenvio em espelho, porque a imagem nunca se constrói em si própria” (GIL, 2013, p. 48-49). Portanto, o gesto da dança, não apenas pelo fazer – já reconhecido através dos ensaios –, mas pelo acontecimento, agora é afetado pelo transbordamento da obra de arte que dispõe o bailarino dançar por outros fluxos de energias, disposto a outros olhares desconhecidos de contemplação.

Todavia, o *locus* sensível, próprio do acontecimento artístico, desvela potencialidades ao artista. De algum modo, o artista que vivencia a arte é afetado pelo seu fazer, que dialoga com os olhares do público. É neste encontro, constituidor da obra de arte, que o bailarino também é posto em contato com o seu movimento, que se faz de maneira estranha. Este modo estranho de perceber-se está diretamente relacionado com o acontecimento artístico. Isso porque o espetáculo faz desaparecer ao bailarino a *quarta parede*<sup>27</sup>. Gadamer dirá que “é precisamente essa quarta parede do espectador que fecha o mundo do jogo com a obra de arte” (2015, p. 162). É a partir da queda da *quarta parede* que inaugura-se no sujeito dançante a possibilidade de que o gesto possibilite-o uma experiência estética. Para que se estabeleça uma relação com o outro, a abertura da *quarta parede* é o que dá sentido ao espetáculo. Carbonara afirma que “o palco, em que se dá o espetáculo, só possibilita que o espetáculo exista porque sua quarta parede é abertura ao espectador e a razão de ser do espetáculo não é o artista que representa, mas o próprio espetáculo – assim como o jogo – que ganha existência na presença do espectador” (2013, p. 71).

Ao se estabelecer uma relação do artista com o espectador, a obra de arte possibilita a abertura da *quarta parede*. Para Gadamer (2015), a abertura da *quarta parede* ao espectador é o que possibilita o espetáculo, assim como o jogo – que somente com a presença do espectador ganha sua própria existência. Logo, a abertura é o que confere a possibilidade de emergir sentidos, pois, como refere Carbonara (2013), o palco só possibilita que o espetáculo exista porque sua *quarta parede* é abertura ao espectador e a principal razão de ser do espetáculo é apresentada pelo próprio espetáculo – assim como o jogo – que ganha existência na presença do espectador. Neste contexto, afirma-se a trajetória investigativa da abertura voltada ao corpo envelhecido na obra de arte. Não compete ao sujeito velho, inferido como artista, a representação da razão de ser do espetáculo, mas sim a entrega do mesmo como abertura ao

---

<sup>27</sup> A “quarta parede” é uma divisória imaginária situada na frente do palco que separa os atores da plateia, que observa tudo o que está acontecendo em cena de forma passiva. A quebra da “quarta parede”, portanto, também muito utilizada no teatro, é a interação da plateia na ação dramática (<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-quarta-parede> Acesso em 14.11.2021). Para Gadamer, a abertura da quarta parede, refere-se a abertura ao espectador, isto é, aquilo que inaugura o jogo da arte.

espectador e vice-versa, isto é, aberto ao estranho e para as possibilidades de descobrir outros modos de ser no gesto dançado como experiência artística.

O gesto dançado como experiência artística tem seu modo de ser na obra de arte. Esta, tem sua forma no caráter ontológico do jogo. Carbonara (2013) afirma que, assim como a obra de arte, o jogo não se traduz num objeto que se presta a um espectador ou participe para ser analisado. E conclui: “[...] é por isso que não se trata de analisar o jogo, como quem o vê de fora, mas a relação possível com o jogo é a de jogador, a de estar no jogo jogando-o” (CARBONARA, 2013, p. 72). Desse modo, esquiva-se de um olhar que remeta ao corpo artista na velhice sob juízo, pois o jogo não se estabelece na ordem da consciência dos jogadores, mas, sim, a partir das relações que se estabelecem com o jogo. Isso significa que, ao invés do julgamento, solicita-se tanto ao artista como ao espectador, sua entrega para o próprio movimento do jogo. Para a finalidade do jogo é preciso que o jogador tenha uma atitude de abertura para o inesperado, para aquilo que não pode ser previamente determinado, mas que se entregue ao fluxo do jogo. Portanto, o gesto dançado não emerge um sentido dado, mas constitui-se intersubjetivamente na relação estabelecida com o jogo. O gesto dançado enquanto experiência artística do sujeito velho, tem sua verdade no jogo, ou seja, na obra de arte. Nesta perspectiva compreende-se que

O jogo da arte é muito mais um espelho que sempre emerge novamente através dos milênios diante de nós, um espelho no qual olhamos para nós mesmos – com frequência de maneira por demais inesperada, com frequência de maneira por demais estranha – no qual olhamos como somos, como poderíamos ser, o que acontece conosco (GADAMER, 2010, p. 56).

O gesto dançado como obra de arte, não se mostra como propósito do corpo, que de maneira fechada oferece seu produto, tal qual um objeto. Em linhas gerais, é na própria experiência que o gesto como obra de arte desvela sentidos constituídos a partir de sua relação no jogo. Em outras palavras, o gesto da dança como “obra de arte diz algo a alguém, e isso não apenas como um documento histórico diz algo ao historiador – ela diz algo a cada um como se isso fosse dito expressamente a ele, enquanto algo atual e simultâneo” (GADAMER, p. 6, 2010). A dança, enquanto experiência artística, se constitui com movimentos sensíveis, se comunica com expressões e dizeres intersubjetivos, que, de maneira singular, carregam a possibilidade de deixar emergir outros sentidos.

Do ponto de vista do acontecimento artístico, há para o artista outra maneira de experienciar o gesto dançado como obra de arte. Reafirmamos que, para Gadamer, a mesma experiência não pode ser vivida duas vezes, o que sugere que a experiência estética prescindida

da abertura ao desconhecido como uma nova possibilidade de compreender o mundo. Isto porque a obra de arte possibilita desvelar sentidos não esperados. Ela suscita o artista para que ele deixe valer, a partir do ato de abertura, aquilo que lhe escapa da apreensão, isto é, aquilo que lhe acontece na experiência do gesto dançante. Logo, podemos referir especificamente ao artista que “a abertura para o outro implica, 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, 2015, p. 472). Uma vez que o gesto não é de todo tomado, tal como um movimento reproduzido, ele guarda em si a abertura, o inesperado e o indeterminado no acontecimento da arte.

Considerando a importância do conceito de abertura, cabe destacar a ideia de abertura mútua, o outro como potencial determinante para a construção de um autêntico diálogo da obra de arte com o artista e o espectador. O acontecer do entendimento da obra de arte não é uma aquisição individual, mas pressupõe o encontro com o outro (HERMANN, 2010). Ou seja, a obra de arte se faz neste encontro com o outro. Com isso, o espaço sensível do espetáculo desvela, tanto no público como no artista, possibilidades de que lhe aconteça uma experiência estética.

Dessa forma, há um modo estranho de sentir-se com a obra de arte, que só revela-se e é possível ser percebido na própria vivência do espetáculo. No texto *A filosofia da dança* (1936), Paul Valéry diz que a dançarina faz o esforço de aprofundar o mistério de um corpo que, inusitadamente, se lança “como se estivesse sob o efeito de um choque interior, entra em uma espécie singular de vida, estranhamente instável e ao mesmo tempo estranhamente regrada; a uma só vez: estranhamente espontânea, estranhamente inteligente e certamente planejada” (2011, p. 9). Tal estado de estranheza possibilita pensar que o sujeito que experiencia o gesto dançado é solicitado para a excepcionalidade com a qual é caracterizada a vivência artística, e, ao mesmo tempo, é chamado para abrir-se àquilo que lhe é desconhecido. Uma vez que esse corpo velho, constituído por suas experiências, se apresenta artisticamente, surge a possibilidade de acolhimento do estranho possibilitado por um movimento de abertura. Isso pressupõe que, ao adotar esse movimento de abertura – ao encontro deste estranho que vive a excepcionalidade daquela vivência estética –, ele esteja disposto à possibilidade de gerar em si novos questionamentos, novas interpretações e, conseqüentemente, se coloque à disposição de outras compreensões.

O princípio da abertura está na própria experiência estética. Assim como para o espectador, a abertura do artista ao enfrentamento deste estranho se torna imprescindível para a possibilidade da experiência estética. Para Carbonara, “O que a experiência estética possibilita

é uma tal abertura sem a qual não haveria a possibilidade da compreensão” (2013, p. 48). Tal abertura, além de se constituir diante daquilo que afeta a sensibilidade, enfrenta o desconhecido, lançando-se em direção a novos movimentos compreensivos.

A experiência estética traz indiretamente o estranho para compor a obra de arte. Tanto a presença do espectador, como este modo estranho do artista perceber-se nesta relação, cria condições para que seu experienciar provoque uma experiência estética. Carbonara nos dirá que “Só há experiência estética porque há uma abertura que possibilita deslocar-se para o universo do outro.” (2013, p. 51). Por este motivo, a experiência do gesto dançado não está disposta a dizer um sentido representado no espetáculo, mas abre-se diante daquilo que se mostra estranho. Uma vez que neste deslocamento o artista permite-se plena abertura ao estranho, constrói-se um terreno fértil para a experiência estética.

O percurso argumentativo assumido até aqui, nos sugere que o gesto da dança vivenciado por sujeito velhos seja tratado como possibilidade de experiência estética através da arte. A experiência da arte na velhice, da qual se afasta de um ideal estético baseado na teoria da arte e da beleza, e apresenta-se como constituidora da experiência estética, anuncia, através dos estudos apoiados em Gadamer, que “na medida em que a arte denuncia a lógica dominante da totalidade ela permite a fuga daquilo que aprisiona” (HERMANN, 2005, p. 31). Com a experiência artística, compreende-se que o corpo velho está prestes a fugir dessa lógica de atribuição de juízos de valor que sustenta os olhares interpretativos, pelos quais a consciência estética sempre retratou a experiência da obra de arte.

Nessa mesma linha argumentativa, entendemos que o gesto dançado também pode ser aqui pensado por sua constituição a partir da corporeidade. Sabemos que o sujeito é constituído por suas experiências no mundo. O corpo é carne do mundo. Ou, como diria Merleau-Ponty, “Isso quer dizer que meu corpo é feito da mesma carne que o mundo (é um percebido), e que para mais dessa carne que meu corpo é participada pelo mundo, ele a reflete, ambos se imbricam mutuamente (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 227). No que diz respeito à experiência da velhice, entendemos que esta constitui-se na inter-relação do sujeito com o mundo, que segue criando outras ligações de afeto e movimenta-se a partir de suas experiências em direção a novas experiências no mundo. São tais experiências que se tornaram primordial para afirmar a corporeidade e para o modo de ser do sujeito. Quer dizer, a corporeidade como modo ser a partir das experiências, move o sujeito velho em direção a outros sentidos a partir do gesto da dança.

A partir disso, seguimos atados nas reflexões filosóficas para nos lançar em busca do gesto dançado como obra de arte na velhice. Para tanto, orientamos nosso olhar para o gesto da dança a partir da abordagem fenomenológica.

#### 4.2 UM OLHAR FENOMENOLÓGICO PARA O GESTO DA DANÇA NA EXPERIÊNCIA DA VELHICE

Tendo presente as compreensões constituídas junto aos filósofos Maurice Merleau-Ponty e Hans Georg Gadamer, nos propomos a tecer alguns fios a partir de tais autores, e entrelaçá-los junto à nossa percepção acerca do espetáculo *Amanhã é outro dia* (2016)<sup>28</sup>, interpretado e coreografado por Angel Vianna<sup>29</sup>. Para tanto, orientamos nossa apreciação para o estabelecimento de conexões entre um olhar fenomenológico sobre os gestos dançados com as reflexões filosóficas sobre corporeidade e experiência estética. Ao assumimos nosso olhar atravessado por aquilo que nos afeta, e que de modo geral, nos sensibiliza, consideramos tais conceitos para criar diálogos, especialmente, com os gestos que se mostram na obra coreográfica. De maneira intencional, selecionamos três cenas-gestos específicas do espetáculo *Amanhã é outro dia*<sup>30</sup> que se relacionaram com a nossa percepção. No que concerne às cenas-gestos, estas foram escolhidas para a descrição conforme aquilo que a obra de arte se mostra na sua relação com tais pensamentos filosóficos. Portanto, não se trata de buscar saber o que a coreógrafa e/ou os intérpretes pretendem dizer, mas de nos colocarmos nessas relações de conexão entre filosofia e arte, de intencionalidade e passividade com a obra, a fim de tecer e criar outros fios de sentidos sobre a corporeidade e a experiência estética do artista na experiência da velhice.

Partimos alicerçados em direção aos pensamentos de ambos os filósofos para nos auxiliar no exercício descritivo que irá compor este texto. Já de saída, com Merleau-Ponty, reconhecemos a possibilidade de reaprender a ver o mundo a partir de nossa percepção, pois, na medida em que “ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles”, dispomos a nos relacionar com aquilo que se comunica ao nosso olhar (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 6). Com Gadamer, tomamos sua compreensão sobre a linguagem como possibilidade de dizer o mundo, tal como experiência, justamente porque “o caráter de linguagem desse vir à palavra é o mesmo que o da experiência humana de mundo como tal” (GADAMER, 2015. p. 589). No caso, propõe-se a linguagem como meio de nos ajudar num

<sup>28</sup> A obra faz parte do projeto contemplado no Programa de Fomento à Cultura Carioca “Viva a Arte”. O espetáculo aconteceu entre maio e julho de 2016, no Espaço Sesc Copacabana, no Centro de Artes Maré e no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. (Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=ffrJHi\\_rolI](https://www.youtube.com/watch?v=ffrJHi_rolI))

<sup>29</sup> Angel Vianna (Maria Ângela Abras Vianna) nasceu em 1928 e tem 93 anos. É bailarina, professora, coreógrafa, pesquisadora e doutora em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

<sup>30</sup> Importante mencionar que a obra indicada não foi assistida presencialmente. Ela está disponível no formato de registro de vídeo, e encontra-se disponível para acesso na plataforma do YouTube, com o título “Amanhã é outro dia”, no canal Angel Vianna Dança. O espetáculo foi publicado em dezembro de 2020 na plataforma, e tem aproximadamente 52 minutos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PQS-nvAlmhI>

dizer que não esteja preocupado em exprimir tudo ou que busque encerrar uma experiência. Um dizer que possa estar aliado àquilo que se relaciona com a nossa percepção e cria sentidos a partir de nossa compreensão. Isto é, a partir da interpretação, cria-se modos de dizer na própria linguagem, enquanto experiência da linguagem.

No que diz respeito ao espetáculo *Amanhã é outro dia*, a coreógrafa e bailarina Angel Vianna foi responsável pela criação e performance solo da obra coreográfica. A apresentação solo traz para a cena a história dos 50 anos desde a chegada de Angel Vianna ao Rio de Janeiro, composta em três linhas: corpo, memória e cidade (Rio de Janeiro). Nesse processo de composição da obra, as aulas dos ensaios junto à professora e bailarina Cora Laszlo, bem como a dramaturgia e direção do ítalo-argentino Norberto Presta, traz para a cena a história dançada e interpretada pela própria Angel Viana aos seus 88 anos.

Ao considerarmos a trajetória artística da bailarina que estuda, investiga e cria com o corpo, sabemos que seu repertório nas artes inicia ainda na infância. Tendo presente em sua corporeidade tais experiências artísticas, podemos dizer que elas serão solos férteis para a formação dos seus gestos dançantes.

Não se tratava de representar sua história através de uma estrutura coreográfica, mas, sim, de compor uma obra que pudesse dizer este corpo que traz consigo suas experiências, suas memórias e sua maneira de dançar, dançando. O diferencial de Angel neste espetáculo foi justamente possibilitar que as experiências vividas no mundo pudessem criar artisticamente um dizer de seu corpo. Nisso, a experiência da velhice compõe possibilidades para que esse dizer possa se realizar através do gesto dançado como obra de arte. De modo objetivo, essa obra tem a possibilidade de ganhar vida pelas experiências que desvelam o modo de ser de seu corpo.

Ao reconhecermos que, em nosso contexto social, a dança muitas vezes ainda é apresentada em contraponto à velhice, o cenário nos mostra a ausência de pessoas que se aventurem à essa vivência. Angel Vianna, ao expressar o afastamento de armadilhas discursivas, não deixa dúvidas de sua curiosidade de lançar-se a outras experiências. Tanto é que, em sua apresentação, ela não estava preocupada exclusivamente com necessidade técnica que circunda o universo da dança, mas apoiava-se num olhar artístico que criava possibilidades de explorar modos de dançar seu corpo diante de suas condições e todas suas referências históricas. Não é à toa que, mesmo após um acidente na época dos ensaios do espetáculo, Angel Vianna precise utilizar cadeiras de rodas para se deslocar pelo espaço. Tal elemento torna-se não apenas uma condição da artista, mas um elemento assumido e, por isso, constituidor da obra. Talvez esta seja uma chave de leitura que nos ajudará em algumas possíveis aberturas. Angel não está aprisionada no saudosismo das memórias de seu corpo; ao invés disso,

reconhece seu corpo de experiências e, ao encontro disso, abre-se para as possibilidades de movimentos capazes de criar através das suas experiências outros modos de sentir, outras vivências, outras maneiras de viver com o mundo. Tal abertura pode ser reconhecida a partir das relações que traz nas suas vivências e as elabora como experiências. Isto é, constitui através do discernimento outras maneiras de “reaprender a ver o mundo” para se relacionar de outro modo com o mundo que se transformou. Há, portanto, outro modo de dançar que se constitui a partir das diversas experiências de um corpo e, de modo singular, pela própria experiência da velhice.

Nessa direção, propomos uma abordagem fenomenológica para ensaiar outras significações a partir das três cenas-gestos escolhidas no espetáculo. A descrição que nos auxiliará em tal proposta, seguirá com orientação fenomenológica visando destacar manifestações do espetáculo que suscitem elementos que possam dialogar com as teorias filosóficas.

#### **4.2.1 Primeira cena-gesto: a pele e um olhar estrangeiro para o rosto**

Passar batom numa pele marcada pelo tempo. Olhar-se no espelho da vida. Dois simples gestos do cotidiano que postos em cena nos convidam a falar de um corpo feminino. A artista tira seu batom vermelho de uma bolsinha e, junto dele, traz para a cena um pequeno espelho. Antes de qualquer movimento, uma das mãos limpa o reflexo de sua imagem que aparece nebulosa. De maneira súbita, o objeto do espelho interpela o olhar para seu rosto marcado e reparar com atenção o que ali se mostra. Move-se com o espelho: aproxima-o e afasta-o de seus olhos. Ele vem com o intuito de olhar o batom que toca os lábios e já lhe faz reparar a face: há uma sensação de estranhamento que se mostra neste reflexo. Entra em cena uma confusão superficial: é o olhar que vê ou o rosto visto que se mostra outro? Talvez o que (a)parece, é um olhar preso por aquilo que vê do mundo. Transforma-se nessa atração. A pele é tocante-tocada pelo mundo, se expõe e se entrega superficialmente ao olhar estrangeiro que a toma por sua aparência. O gesto de tocar a pele passando batom é o modo de mostrar a aparência daquele corpo. O corpo se mostra como pele. Toca-se o corpo pela superfície, que se apresenta ao olhar sempre estrangeiro. O toque do batom se faz como um gesto que predispõe a entrega do corpo para qualquer olhar. Passar o batom, como um gesto cuidadoso de si, impele este corpo para se preparar para dançar a história de sua vida. Um simples gesto que abriga o início do espetáculo. Com concentração, pintar o desenho dos lábios institui, neste preparo, uma abertura das histórias que serão tocadas, contadas, dançadas. É o corpo e, em especial, a boca no movimento

de abertura, que fala. Passar batom ao mesmo tempo em que se olha no espelho, dispõe-se em cena como um gesto dançado do corpo para o corpo, isto é, de si para si e de si para alguém. Nesta proposta, a artista está visível e relaciona-se consigo e com o público.

#### **4.2.2 Segunda cena-gesto: o chão e o emaranhado de tramas**

Angel move-se com a cadeira de rodas. Mesmo que quase apagado pela ausência de luz, encontra um fio vermelho-sangue e dirige seu corpo até ele, permitindo-se, neste contato, guiar o seu gesto dançado. Toma para si o fio e o desliza entre os dedos, acompanhado-o com um olhar sereno que o toca e prolonga o deslocamento no espaço. Olhos e dedos realizam este movimento, que toma conta do gesto: um balancear que propõe ao corpo e ao fio a mesma sintonia. Os movimentos do fio tecem no espaço a emoção do gesto. Junto ao balanço, o fio é lançado em direção ao chão, compondo uma espécie de emaranhado de tramas. Ao mesmo tempo que o fio está imóvel no chão, dali ele é tomado pelo movimento sutil da artista, que o lança de volta para o piso escuro. Arremessa-se o fio, como algo que pede licença ao espaço para criar uma dança com ele. Cria-se no espaço que separa o fio do chão, movimentos que brincam. Os dedos e os fios criam gestos que, quando tocam o chão, nos remetem a outros solos: solo-história de Angel, que dança suas memórias; solo-arte do palco, que faz referência a sua trajetória de artista; solo-vida, que acolhe os fios de experiências que construímos ao longo de nossa existência. O chão escuro do linóleo preto é o destino do fio. O fio continua sendo lançado ao chão até a sua ponta final, que traz consigo as sapatilhas de ponta amarradas. No destino há o fio emaranhado e não se descobre o seu início ou o seu fim: o que se mostra são as sapatilhas.

#### **4.2.3 Terceira cena-gesto: um casamento e uma morada dos pés**

A postos na cadeira de madeira, toma para si suas sapatilhas. Suas mãos vestem-nas e brincam, imaginam, lembram, dançam até chegarem aos pés. Eles se encontram. O lugar de verdade das sapatilhas mora naqueles pés. Os pés já desenharam e foram desenhados por elas. Ambos se confundem nessa fusão: quem veste quem? São aqueles pés que vestem as memórias, histórias e as trajetórias de vida daquelas sapatilhas? Ou são aquelas sapatilhas que são abrigo daqueles pés que trazem os passos dados, os lugares percorridos e os caminhos descobertos? Há um silêncio que se mostra e dá voz ao casamento. Foram tantas experiências juntos, que ambos misturam-se um no outro. Um casamento que permite voltar no tempo e criar o som

daquilo que estava esquecido: a ponta da sapatilha pisa o solo sagrado do palco e, neste outro encontro, nasce um gesto de reverência: os braços se abrem e o silêncio cessa. Entra uma marchinha de Carnaval, que canta uma única vez: “Amanhã vai ser outro dia”. Marchinha toca e, nisso, as mãos também tocam o rosto. Olhar nasce e mira os menores dedos das mãos. E, conforme o olhar aumenta sua contração, mais distância os dedos tocam. O gesto do olhar é tomado por uma entrega à sensibilidade. Os mindinhos voltam em direção ao rosto e escolhem tocar os olhos fechados. Há uma suavidade que fala de uma sensibilidade intensa desvelada no toque. Os dois dedos deslizam como se estivessem limpando uma ou duas lágrimas, e continuam o seu caminho. Até que todos os dedos descem, escorregando até o peito, e do peito até o ventre. Em seguida, as mãos voltam para tocar o rosto. Numa comunicação leve, os gestos das mãos perpassam o sentir do corpo. O apogeu está no retorno dos dois dedos aos olhos fechados. Por um instante, casam-se: os olhos com os dedos, os dedos com a pele, a pele com as memórias. A sensibilidade pede licença para permanecer no gesto. O gesto como uma tentativa de cessar as lágrimas não choradas, não ditas, guardadas. Neste encontro, prestes a findar a cena, a gravação da voz de Milton Nascimento canta: “Quero falar de uma coisa”. As mãos retornam até os pés e retiram as sapatilhas. Elas ficam na cadeira, e os pés saem. Uma palavra não dita que ficou guardada no silêncio e uma partida que olha para si, e sabe que algo fica.

#### 4.3 VESTÍGIOS DE UM OLHAR FENOMENOLÓGICO: O GESTO DANÇADO NA EXPERIÊNCIA DA VELHICE E A FORMAÇÃO DE SI

Considerando nossa descrição da obra *Amanhã é outro dia*, Angel Vianna propõe um horizonte de sentidos para refletir sobre a formação na velhice, aproximando-se dos conceitos corporeidade e experiência estética do artista. Seguimos por caminhos perceptivos, com vistas a explorar o gesto dançado na experiência artística da velhice apresentada por Vianna. Cabe dizer que não se trata de uma tentativa em afirmar se houve ou não uma experiência estética na experiência artística da bailarina. Ao invés disso, nos interessa destacar, em nossa descrição, os elementos que se manifestaram a partir das cenas-gestos, a fim de trazê-los para dialogar com os conceitos destacados.

Para dar início à discussão, na primeira cena-gesto há uma relação da artista com seu próprio corpo. Passar batom, ao mesmo tempo que olha-se no espelho, dispõe em cena um gesto dançado do corpo para outro corpo, isto é, de si para si e/ou de si para alguém. Nesta proposta, a artista mostra-se visível-vidente para si (por sua imagem refletida no espelho) e ao público

que a assiste. Merleau-Ponty nos dirá que “O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica. Por ele, meu exterior se completa, tudo o que tenho de mais secreto passa por esse *rostro*” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 26, grifo do autor). É através do reflexo de um espelho, por exemplo, que o rosto é capaz de ser visto, e reconhecido por si. Assim, o espelho entra em cena a partir de um gesto que convida o próprio sujeito-artista a olhar para esse rosto que se mostra.

Aquilo que num primeiro momento sugere um olhar para o espelho apenas como gesto particular, nos deixa vestígios para trazê-lo como possibilidade de conexão do artista: uma relação consigo que está em relação com quem assiste. O gesto dançado não está separado do espectador, ele ganha vida no experienciar do artista, que está diretamente conectado com quem o assiste. Digamos que o espectador contempla a dança não exclusivamente com os olhos, mas receba-a de “corpo inteiro” (GIL, 2013, p. 91). Da mesma maneira acontece para o artista: ele não está apenas dirigindo o olhar para si – através do seu reflexo no espelho – e para o espectador, mas seu corpo está entregue aos olhares estrangeiros, assim como seu gesto e sua corporeidade. Portanto, “Dizer que o corpo é vidente não é, curiosamente, se não dizer que é visível. [...] Mais exatamente: quando digo que meu corpo é vidente, há, na experiência que tenho disso, algo que funda e anuncia a vista que outrem possui ou que o espelho dá de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 246).

O espelho, como objeto que carrega uma simbologia para a cena e abre espaço para criar outra relação de espelhamento: enquanto o artista relaciona-se com outros corpos e tem sua imagem contemplada em cena, percebe seu corpo sendo de alguma maneira, não apenas reparado ou reparador, como também transformado por esta relação com o público que o assiste. Justamente porque, como afirma Merleau-Ponty, “O fantasma do espelho puxa para fora da minha carne, e ao mesmo tempo todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo” (2013, p. 27). Diferente de espaços reservados, a cena, é revestida por olhares que circundam o fazer artístico. Com isso, o artista deixa de considerar sua presença solitária, de modo que seu corpo e seu fazer passam a compor-se na afeição dos olhares. Ainda, segundo Merleau-Ponty, “[...] meu corpo pode comportar seguimentos tomados do corpo dos outros assim como minha substância passa para eles, o homem é espelho para o homem” (2013, p. 27). Desta maneira, o espelho, como objeto e no gesto dançado do espetáculo, apresenta uma proposta de conexão da qual a artista observa a imagem do seu rosto no espelho, e este olhar é tomado por outros olhares, de quem a assiste e indiretamente a contagiam nesta relação vidente-visível.

Um corpo humano está aí quando entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se ascende a faísca do senciente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 21).

Significa dizer que gesto dançado em cena interpela o artista para perceber-se em via de mão dupla: olhar e ser olhado pelo outro. Podemos dizer que, neste entremeio provocado pelo gesto, institui-se a intercorporeidade. A noção de intercorporeidade estabelece a relação dos outros corpos humanos, com os corpos-coisas, e a penetração dos sensíveis (NÓBREGA, 2016). É, portanto, a partir do gesto dançado que outros corpos podem sinalizar algo que artista e espectadores podem sentir diante de tal relação.

Ao encontro disso, a visão pontyana deixa claro que o corpo é desejoso de outros corpos além de si mesmo, tal como a nossa incessável busca por tudo aquilo que espelha nossa imagem. Nossa inquietude, que nos faz dirigir o olhar para nossa imagem ou para a imagem de outra pessoa, pode ser aqui brevemente relacionada com a obra de arte, bem como o olhar que está no mundo, a partir dos outros olhares, e se constitui a obra de arte. Ela não existe sem a presença do outro. Podemos dizer que, de maneira inesperada, a obra de arte cria condições para dialogar com aquilo que podemos descobrir sobre nós mesmos. “Isso quer dizer: ela anuncia algo que, de acordo com o modo como esse algo é dito, se mostra como uma descoberta, isto é, como o descobrimento de algo encoberto” (GADAMER, 2010, p. 7).

Assim, por nossa condição de inacabamento, perseguimos algo em busca daquilo que pode preencher nossa sensação de falta. Um impulso inquietador que nos coloca na condição de relação, pois não somos capazes de movimentar as mesmas forças sem a presença de outrem. É este o movimento que a obra de arte coloca em voga: o processo do jogo movimenta energias e acontece de maneira intermediária entre o jogo e os jogadores. “O jogo está entre aquele que joga e o que é jogado, numa posição de mediação” (CARBONARA, 2013, p. 44). É diante de tal relação que a obra de arte configura possibilidades do artista visualizar a própria condição existencial através do jogo da arte.

O jogo da arte é muito mais um espelho que sempre emerge novamente através dos milênios diante de nós, um espelho no qual olhamos para nós mesmos – com frequência de maneira por demais inesperada, com frequência de maneira por demais estranha – no qual olhamos como somos, como poderíamos ser, o que acontece conosco (GADAMER, 2010, p. 56).

Com base nisso, podemos dizer que a obra de arte tem o papel de espelhamento para o artista na velhice, como um movimento que nos coloca diante nós mesmos, de nossa falta, de nossos limites, daquilo que nos é desconhecido. Essa falta nos abre a outros sentidos até então

não conhecidos. Flickinger vai nos dizer que a experiência artística revela o lugar privilegiado de manifestações deste novo sentido: “Livre das amarras da reflexão lógica, a experiência representa a base ontológica que ao mesmo tempo subjaz e provoca a reflexão”, diz, não sem afirmar que “a reflexão encontra seu impulso primordial na experiência da linguagem viva que é anterior ao impulso dominador da razão calculante” (FLICKINGER, 2010, p. XIV-XV). Tudo isso aponta para a obra de arte como possibilidade de dizer algo que possibilita reflexão ao artista velho, a partir da linguagem da dança. Assim, a experiência da obra de arte deixa em aberto ao artista o desvelamento dos sentidos ocultos e encarnados no seu próprio gesto dançado.

Inserido nesse contexto, podemos dizer que o espelho nos revela uma negatividade, um espaço aberto de afetação do outro. Consequentemente, essa predisposição a afetos nos faz buscar na obra de arte e no outro uma relação para com aquilo que nos falta. Tal negatividade intui a abertura do ser que se lança ao olhar dos outros. Todo corpo que está no mundo entrega-se, pelo olhar, ao encontro dos corpos a partir da intercorporeidade que se estabelece nesse laço invisível de conexão entre os sujeitos. Nesse sentido, podemos dizer que é por tal passividade que nosso corpo “[...] também é feito da corporeidade dos outros corpos do mundo” (NOBREGA, 2016, p. 83). Nessa relação formada pela intercorporeidade, que indiretamente nos diz “Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá”<sup>31</sup>, temos possibilidades de espelhar e desvelar aquilo que não conseguimos aprender sozinhos. A ligação de quem somos, a partir daquilo que nos afeta, nos possibilita reconhecer o campo da sensibilidade, das expressões, das emoções, dos desejos e de toda a experiência sensível como constituintes do sujeito corporal.

Ao assumirmos o sentir do corpo, trazemos a segunda cena-gesto para discutir a estesiologia (a ciência dos sentidos)<sup>32</sup>, isto é, do gesto da dança na experiência da velhice. A estesiologia, em Merleau-Ponty, é proposta por Nóbrega (2016) como uma maneira de ser corpo que não se trata de uma ideia, representação, percepção sem vínculos corporais. Para Caminha (2018), a estesiologia nos coloca na condição de relação contínua com o mundo e, além disso, nos abre outras maneiras de estabelecermos outros contatos. Desta forma, cada sujeito traz sua própria maneira de ser corpo a partir da experiência sensível e motora que o conecta ao mundo. A estesia, que se constitui no sentir mesmo, encontra um modo de compreender que não chega

---

<sup>31</sup> Verso da música “Caminhos do Coração” de Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior (nome artístico: Gonzaguinha).

<sup>32</sup> A professora Terezinha Petrucia da Nóbrega desenvolve a relação da estesiologia da dança na obra *Sentir a Dança*.

ao pensamento e que escapa ao intelectualismo. O corpo encontra no sentido outros modos de ser.

Podemos dizer que são os movimentos do fio vermelho-sangue, os quais expõem um gesto dançado, que dão origem ao sentir. Angel se expressa com o seguinte dizer: “Quando fiz o movimento veio o sentimento daquele movimento, e não o sentimento que pensei que fosse sentir”, em gravação de voz. E é nessa direção que o sentir está atado ao gesto: “O corpo que sente é inseparável daquilo que é sentido. Há um entrelaçamento ou um quiasma entre essas duas instâncias que faz com que um não seja sem o outro” (CAMINHA, 2018, p. 50).

No que tange sua finalidade, não há uma intenção que sirva para orientar a transmissão de um sentido com os gestos, muito menos que aponte os rumos específicos que o fio deve seguir e alcançar. Como já dito anteriormente, “O gesto dançado não exprime significação específica” (GIL, 2013, p. 83). Não há, portanto, um sentido a ser desvendado e procurado no gesto dançado do artista. Nessa linha, Merleau-Ponty irá afirmar que

O sentido daquilo que o artista vai dizer *não está* em parte alguma, nem nas coisas, que ainda não têm sentido, nem nele mesmo, em sua vida não formulada. Em vez da razão já constituída na qual se encerram os “homens cultos” ele invoca uma razão que abarcaria suas próprias origens (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 139, grifo do autor).

Com isso, o artista cria condições de dizer algo que não busca um fim determinado, mas que está em aberto, constitui-se na relação do gesto com o sentir; isto é, “O artista lança sua obra como um homem que lançou a primeira palavra, sem saber se ela algo mais que um grito, se ela poderá destacar-se do fluxo da vida individual [...]” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 139). Uma vez que o artista está disposto a “dizer” sua obra de arte, ele não está interessado em definir significados para o espectador. Mas guarda no experienciar do gesto dançado o mistério de criar fluxos de sentidos. Na mesma medida, o gesto proposto com o fio vermelho, não exerce a função de representar e dar forma a alguma ideia; ele é circunscrito enquanto um dizer que faz emergir sensações, emoções e pensamentos.

Portanto, há no gesto da dança infinitas maneiras de experienciar diferentes desdobramentos de sentidos. Como descreve Gil: “Se o gesto dançado expõe um movimento aquém de si próprio, quer dizer, que não extrai o seu sentido de um signo previamente codificado, diremos que é pura ostentação de um movimento em direção a significações [...]” (2013, p. 84). Podemos nos remeter ao gesto da dança como este movimento em direção: daquele que o experencia com sua própria ação posta em relação àquele que está diante dele. Em outras palavras, o fluxo do gesto ganha outros contornos, intensidades, qualidades e sentidos no terreno comum.

Não obstante, o sentido do gesto dançado mostra-se a partir da corporeidade e pelas experiências que constituem a maneira de ser de cada corpo. A terceira cena-gesto, em que Angel veste e dança com suas sapatilhas, deixa alguns vestígios para discutir tal aspecto. Vestir aquelas sapatilhas, remete a uma certa corporeidade que aqueles pés já viveram. Dançar com os pés conectados àquelas sapatilhas traz ao corpo suas experiências. Nesse caso, há no gesto de vestir e dançar uma vinculação que remete às experiências vividas daquele corpo. São tantas experiências do modo de ser do corpo na velhice, que ambos misturam-se um no outro, tal como um casamento. Suas superfícies de contato são transformadas diante da relação e constituição que se estabelece entre ambos. Os pés modelaram-se no uso das sapatilhas, e estas cederam espaço e modelaram-se pelo desenho dos pés. Por tanto tempo de convivência, são nossas experiências que passam a dizer sobre o modo como agimos, sentimos, nos expressamos e nos relacionamos com o mundo. “Assim o corpo é posto *de pé* diante do mundo e o mundo de pé diante dele, e há entre ambos uma relação de abraço. E entre estes dois seres verticais não há fronteiras, mas superfície de contato” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 244, grifo do autor).

Nessa aproximação de superfícies, as peles de contato propõem um diálogo a partir do gesto dançado que nos abre para outros caminhos de sentido. Por diferentes maneiras, o gesto ganha vida no próprio movimento do sujeito corporal, que está circundado pela dimensão da própria experiência no mundo. De modo singular, a artista parece nos falar de suas experiências a partir de seu gesto circunscrito de sua corporeidade. Em vista disso, nos remetemos ao gesto dançado como expressão singular de cada corpo. Assim como as experiências são próprias e apresentam o jeito de ser cada sujeito, o mesmo acontece com o gesto. Há infinitas possibilidades de um gesto ganhar vida para o artista, mas ele só se torna uma experiência estética quando, na intensidade da vivência artística, revela algum sentido. Para Merleau-Ponty, “Cada ‘sentido’ é um ‘mundo’, e, absolutamente incomunicável para os outros sentidos, e, no entanto, constrói *um algo* que pela sua estrutura, de imediato se abre para o mundo dos outros sentidos e com eles constitui um único ser” (2014, p. 204, grifo do autor).

Se por um lado o corpo todo está ligado àquelas experiências que o constituem, ele também reconhece que seu modo de ser não é como era antes. O corpo mostra que, na relação dos pés com as sapatilhas, não é o mesmo para dançar; há uma outra corporeidade que se manifesta. É por tal condição existencial que a experiência da velhice traz ao sujeito experimentado a consciência de sua limitação. O sujeito velho é interpelado a sentir no gesto dançado uma nova experiência. Não está diante da mesma maneira de dançar, por isso, ele é convidado, como nos diz Gadamer, através da experiência, a “reconhecer o que é real” (2015, p. 467). Portanto, a experiência do gesto dançado constitui-se para ele numa experiência que o

remete para um certo limite daquilo que seu corpo era capaz de fazer. É pelos limites da condição humana que a experiência da velhice proporciona ao artista a experiência da própria finitude. Neste sentido, mesmo o sujeito tendo reconhecido sua finitude, a experiência do gesto dançado constitui-se numa abertura para novas experiências.

Logo, o gesto da dança que desvela sentidos também produz verdade. Isso porque o gesto traz consigo o dizer das experiências que constituem não apenas a corporeidade do artista, como também o coloca no plano do aberto para a experiência estética. O gesto dançado como a obra de arte conduz o artista ao plano do acontecimento intersubjetivo, e possibilita a constituição de sentido daquilo que ainda não está dado. Na medida em que o gesto de corporeidade e experiência compõe-se em dança como movimento em direção a possíveis significações, ele deixa de ser uma ação particular do artista para se lançar ao fluxo das relações e compreensões. Há outros sentidos que emergem na relação artista/espectador. É de tal modo, que este encontro do gesto dançado como obra de arte cria possibilidades para uma experiência estética ao artista. “Isso mostra-se na experiência estética, que é sempre transformadora daquele que a faz e o coloca a cada vez em relação com o mundo de um modo diferente e original” (CARBONARA, 2013, p. 14). Com isso, reconhecemos a centralidade da experiência estética na formação do artista que vive a experiência da velhice.

Com esse direcionamento, será a experiência estética do gesto dançado que indicará ao artista possibilidades de compreender-se. Trata-se, sem dúvida, de uma formação a partir da autocompreensão. Hermann nos deixará explícito que “Para Gadamer a experiência estética e, particularmente, a experiência da arte constituem uma experiência da finitude humana, uma forma de o homem ‘autocompreender-se’” (2014, p. 129-130). Podemos afirmar, com Gadamer, que

a experiência estética é uma forma de autocompreender-se. Mas toda autocompreensão se realiza ao compreender algo distinto e inclui a unidade e a mesmidade desse outro. Uma vez que encontramos no mundo a obra de arte e em cada obra de arte individual um mundo, esta não continua sendo um universo estranho onde, por encantamento, estamos à mercê do tempo e do mundo. Nela, ao contrário, aprendemos a nos compreender (GADAMER, 2015, p. 149).

A partir daí, a formação está na possibilidade da obra de arte nos dizer algo estranho que remeta a compreensão de nós mesmos. Ao nos referimos ao olhar de Merleau-Ponty sobre o processo criativo de Cézanne, quando afirma que de certo modo vida e obra “se comunicam” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 141), também concordamos com Valéry quando ele diz que “a dança é uma arte derivada da própria vida, uma vez que não é apenas ação do corpo humano enquanto um conjunto, mas ação transposta em um mundo [...]” (2011, p. 3).

Tal abertura ao estranho reforça as possibilidades de compreender nossa própria existência. Vida e obra do artista não estão separadas do seu experienciar artístico, mas se comunicam, estão entrelaçadas, transformam-lhe e ganham sentido na experiência estética. Não há como nos conservarmos iguais frente à experiência estética, pois ela só acontece quando saímos diferentes após a intensidade de tal vivência (CARBONARA, 2013).

Ao que tudo indica, podemos dizer que a experiência estética possibilita ao artista *compreender-se como experiência de sua formação*. Repara-se aí, o conceito de formação (*Bildung*) a partir da experiência, como já referido pelos estudos de Hermann sobre Gadamer. “A transformação do conceito de *Bildung* pela experiência hermenêutica o transpõe para a finitude e traz, junto ao seu momento de liberdade a vulnerabilidade do processo de formação, para o qual não temos garantias [...]” (HERMANN, 2010, p. 119). Assim, o conceito de *Bildung* transformado pela experiência hermenêutica de Gadamer, nos oferece outros caminhos para pensarmos o gesto dançado como uma experiência autêntica, sem determinações de sentidos. Aliás, uma concepção de formação que propõe ao artista na experiência velhice uma postura aberta a outras experiências, a fim de compreender a si na relação com o mundo. Compreender-se disposto a seguir aberto por caminhos desconhecidos que expõem nossa fragilidade humana, nossa impossibilidade de controlar qualquer plano, e toda nosso discernimento para acolher nossos limites de nossa condição humana. Afinal, como diz Gadamer, “Educar-se é um verbo reflexivo que designa a ação autônoma que se recusa a colocar em mãos estrangeiras a aspiração ao aperfeiçoamento constante da pessoa humana” (2000, p. 92).

Nessa direção, Gadamer nos diz muito bem que a nossa própria formação não pode ser destinada a outros, está no educar-se, e afirma que isso está no modo como percebemos o mundo. É diante de tal entrega a vida que desde nosso nascimento, estamos percebendo, e, por isso, de maneira tão singular, estamos nos constituindo. Nos formamos no encontro com a vida, como “morada no mundo” (2000, p.94). Por esta perspectiva, é que somos sujeitos aprendizes desde nossa chegada, e por todo o tempo de nossa morada. E a experiência da velhice sugere isso com mais veemência: formar-se perante tudo que o corpo é, diante de seu modo de ser, tendo presente suas experiências, dispondo-se ao desconhecido. Tal formação não cessa de acordo com o curso da existência, não nos abandona por uma determinação de ser do corpo, não finda por talvez acreditarmos que nossa existência já nos apresentou todas as experiências que precisávamos aprender para viver em nossa sociedade. Ao invés disso, ela acompanha nosso modo particular de ser corpo.

De certo modo, parece-nos que a velhice chama para si sua própria formação. Todos aqueles que estão por perto, na grande maioria das vezes, empenham-se exclusivamente no

cuidado com a saúde e deixam de lado a formação. Não há como terceirizá-la: há grandes chances dos pais já não estarem vivos, dos professores não se mostrarem como uma referência que irão lhe apresentar e lhe preparar para o mundo, os filhos e netos provavelmente, não se reconhecerão como responsáveis por sua formação, isto é, estarão interessados com o seu novo núcleo familiar, e ao que tudo indica, o estado não estará preocupado em cuidar de você desenvolvendo políticas públicas que constituam um espaço formativo para a velhice. Logo, o sujeito está intimamente abraçado com a sua própria formação. Faz deste enlace, um acolhimento vulnerável e sensível com vida. O sujeito velho toma para si, a responsabilidade de sua existência e portanto de sua formação. Assim, não há como desvincular sua existência de sua formação. Talvez, uma condição para a formação seja seguir aberto escrevendo possibilidades, permitindo que algo lhe afete, lhe transforme.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse derradeiro momento, sublinhamos que nosso trabalho de investigação não se deteve na pretensão de esgotar as discussões acerca da velhice e sua formação. Nossos escritos deflagram e também denunciam o modo como percebemos o mundo, em especial, a maneira como compreendemos o tema desta pesquisa. Como tal, há sempre possibilidades e insuficiências em nosso dizer. No que refere as andanças desta pesquisa, talvez possamos falar daquilo que os nossos horizontes interpretativos conseguiram alcançar, do que nossos corpos foram capazes de escrever e dos lugares desconhecidos dos quais pudemos percorrer. Não estávamos em busca de um caminho que correspondesse à determinação de uma chegada. Antes, nos interessava seguir pelos fluxos e direções que nos afetaram, pelos encontros e diálogos que se constituíram, pelas idas e vindas que fizemos com o objeto do estudo, pelas aparições que surgiram durante os movimentos investigativos e por todos os anseios que nos envolveram, e, certamente interferiram nas direções que seguimos. Por isso, podemos dizer que os achados foram sendo constituindo no fazer teórico e os sentidos foram se desvelando na correnteza de nossas andanças.

Ao longo do trabalho, concentramos nossa discussão em duas linhas de percepção que teceram o problema desta pesquisa. Alicerçados de nossa problemática que nos orientou aos objetivos do estudo, pontuamos que os nossos movimentos investigativos perscrutaram as concepções de *corpo* na fenomenologia de Merleau-Ponty e *experiência* na hermenêutica de Gadamer. Ao longo dos escritos, nosso interesse esteve em dialogar com as teorias dos autores, a fim de trazer tais conceitos a possíveis relações que nos auxiliassem em nossa investigação acerca da experiência artística do gesto dançado como possibilidade de experiência estética na formação do sujeito na velhice.

Num descolamento inicial, buscamos nos cercar dos entendimentos que condicionam a uma visão de mundo predominantemente negativa acerca do corpo na velhice. Por este motivo, discutimos ao longo do estudo, algumas visões depreciativas que remetem a um entendimento dualista do corpo. Considerando tais perspectivas que influenciam diretamente a concepção de corpo, o que se mostrou é um sujeito que nega a velhice, pois vê nela a ausência da juventude, considera sua improdutividade e é reconhecida por sua fragilidade. Nesta linha, reconhece-se que a velhice condiz a corpos que não correspondem aos ideais de uma sociedade capitalista patriarcal, ou seja, sujeitos jovens, belos, produtivos, vigorosos e ágeis. Daí a compreensão que prepondera: a objetividade do corpo velho.

Nesta visão, o corpo velho corresponde a um objeto em desuso. Logo, o sujeito velho toma caminhos que anulam qualquer possibilidade de formação. Ele não reconhece possibilidades que o mundo lhe apresenta, pois acredita que a sua formação já está construída, isto é, já foi vivida. Nisso, ele cerca-se do entendimento de que já aprendeu aquilo que precisava para sua existência, sendo assim, não há necessidade de se lançar o desconhecido, não há motivos para seguir outros rumos. Com isso, o que ele passa a presumir é que não há outros horizontes ao seu corpo velho. Isto nos indica que o sujeito está atado pelas representações das suas memórias e preso por aquilo experienciou. Tal atitude, fecha-se para qualquer horizonte compreensivo que presuma por seu modo de ser corpo, isto é, por sua corporeidade. Assim, o corpo que não traz para a existência sua presença de mundo, constituída e a fazer-se por suas experiências, nega não somente a si mesmo, como anula qualquer possibilidade de formação.

A partir do deslocamento para a compreensão de corpo em Merleau-Ponty nos foi apresentado outras possibilidades de compreender este sujeito corporal na velhice. Assim como o modo de ser do sujeito velho está profundamente conectado a suas experiências, será a partir destas que ele continuará se relacionando com o mundo. Serão elas que o permitiram continuar em situação. O corpo perceptivo que habita o presente, no espaço e tempo, está aberto ao porvir de outras experiências. Isso significa dizer que assim como o sujeito é formado por experiências que constituem sua maneira de ser, serão estas que o apoiaram e o impulsionam a lançar-se para aquilo que se mostra oculto. Nesta relação propícia a um universo de experiências, o sujeito velho comunica-se com o campo de sua corporeidade para mover-se em direção a outros saberes. Portanto, é a partir da corporeidade que o sujeito projeta-se além de suas fronteiras, segue em direção a outras experiências. Ou seja: entre a velhice formada por suas “experiências vividas” e o desconhecido aberto a “possíveis experiências” há a corporeidade como atitude que move o sujeito em busca daquilo que lhe provoca o desejo de viver.

Com Merleau-Ponty, vimos que o corpo assume centralidade para compreendermos a formação na velhice. Ele não é apenas um mero invólucro do espírito, mas está ligado ao mundo pelos modos como ele se relaciona, e que conseqüentemente, o constitui, isto é, por sua corporeidade. Desta maneira, o corpo velho não pode ser considerado um objeto para a existência, mas um sujeito pulsante de vida e criação de si. Aquilo que em Merleau-Ponty será referido por: “corpo como obra de arte”. Tal pensamento, nos permitiu compor relações que referem o sujeito velho como uma experiência artística de si. Podemos dizer, a partir do filósofo, que o corpo ganha centralidade na própria formação, de modo que oferece-se ao mundo. Portanto, será a partir do corpo que o sujeito velho irá experienciar o gesto da dança movimentando outras energias e significações para si, em sua existência. Pois, “Criando a obra

de arte, o artista cria a si mesmo” (PORPINO, 2018, p.68). Assim, ao invés da velhice ser taxada como um corpo que vive a sua aproximação e por isso é incapaz de inaugurar outros sentidos para a existência, compreendesse-a através de sua própria pele: traz os anos de uma existência repleta de experiências, manifesta suas instancias e andanças no modo de ser do corpo e assume sua finitude como modo de vida conectada a sua constante formação.

A partir de tal contexto, a velhice desafia o corpo na sua própria formação: seu modo de ser, por aquilo que até então viveu, dispõe-se aberto ao que não experienciou. Isso afirma que o sujeito velho forma-se por sua condição de abertura, visto que “Todo saber se instala nos horizontes abertos pela percepção” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 228). Reconhecemos que o sujeito vive sua condição corporal conectada ao que lhe cerca, constituída por sua maneira de ser, de experienciar o mundo e suas significações, e isso lhe possibilita acessar e abrir-se a algo que possa lhe afetar. Esta conexão com o mundo, permite ao sujeito colocar-se em situação para aquilo que cada novo horizonte desvela-o com diversas possibilidades de compreensão. Deste modo, o sujeito velho atado a sua existência, está entregue ao mundo, constituindo-se nas relações. Nesse encontro, há sempre o campo do indeterminado e do incontrolável capaz de produzir outras percepções até então desconhecidas.

É através do movimento gerado no encontro do corpo com outros corpos, isto é, desta relação instaurada pela experiência artística, que o sujeito velho artista intensificará o modo de realizar o gesto. Eis que na experiência artística do gesto dançado ele situa-se frente ao estranho. Logo, gera-se no acontecimento da arte um campo propício ao inesperado tanto ao espectador, como ao artista. Nas palavras de Louppe “[...] a experiência do mundo e o tecido das relações que mantemos com ele não são demarcáveis, porque é através do infinito aberto pelo próprio movimento que o corpo existe e se situa” (LOUPPE, 2012, p.77). Sendo assim, o gesto da dança compõe, na experiência artística, movimentos que constroem junto a outros olhares uma possível formação do corpo. Dito de outra forma, só existe a possibilidade da experiência estética com a presença de outro corpo que interfira no experienciar do artista. Assim, na experiência artística, o sujeito velho experimenta tessituras de si a partir dos gestos de afeição provocados pelos olhares do espectador. Há nesta relação, espectador e artista, um modo de ser do corpo que constitui-se, e, portanto, produz seu próprio modo de experienciar o gesto no encontro com o outro. É a presença do outro como relação a partir da linguagem, que oferecerá ao artista a possibilidade de formar-se. Repara-se que o corpo toma a dimensão de formação para o sujeito velho, não mais condicionado a uma visão que determina seu modo de ser, mas sincronizado ao mundo a partir de sua corporeidade que desdobra-se nos fios intencionais de seus gestos. Portanto, a velhice forma-se no outro, nas relações das corporeidades, isto é, pelas

intercorporeidades. Sem o outro, abstenho-me do desconhecido, e, não irrompo o (en)cadeamento da existência. E podemos dizer que a presença deste outro influi como formação de mim. Nesta relação de interdependência, movimentamos outros fluxos de energias que excedem qualquer tentativa de controle; há além do entrelace das corporeidades, um porvir que nos aproxima e nos forma na experiência.

Nessa compreensão, as reflexões sobre corpo e corporeidade em Merleau-Ponty deixaram rastros para compreendermos a partir de Gadamer a experiência estética do gesto dançado. Para tanto, nos lançamos na compreensão da experiência estética do gesto dançado como possibilidade de formação para o sujeito velho artista. Perseguindo tal objetivo, nosso caminho foi nos revelando o desafio de aludirmos a experiência estética do artista que experiencia o gesto da dança. Em princípio, os escritos de Gadamer remetem à experiência estética como formação para o espectador. No entanto, inferimos a necessidade de realizarmos o deslocamento da experiência estética do espectador para o artista.

Gadamer vale-se da experiência estética como “a forma de ser da própria vivência”. Ao considerarmos a afirmação do filósofo, nos orientamos ao entendimento do conceito de vivência, em especial a vivência estética, para compreendermos sua relação com a experiência estética. Em nossa investigação, buscamos compreender a interpelação que se instaura no artista a partir da vivência estética no experienciar do gesto dançado. Reconhecemos que a experiência artística cria, para o sujeito velho artista, outras situações que estão imbricadas no espetáculo. Tal momento, intervém diretamente no corpo que sente à flor da pele os elementos dos quais compõem a cena, que se percebe circundado pelos olhares do espectador, que reconhece a excepcionalidade que compõe aquele momento. Eis que tal vivência apresenta características que a tornam uma aventura ao participante, pois ela provoca, na sua essência, a fruição da existência por sua intensidade e extensão. Daí um dos achados do trabalho: diante do caráter da aventura de uma vivência, o acontecimento da obra de arte poderá reservar ao artista a possibilidade de uma experiência estética. Isto é: o sujeito velho artista tem a chance de romper com o andamento corriqueiro e esperado de sua vida, lançando-se a uma experiência que lhe convida, como já apontado com Gadamer, a sentir “a vida no todo, na extensão e na sua força” (GADAMER, 2010, p.116).

Devido a isso, discorreremos que a dimensão inesperada do espetáculo, próprio do caráter de aventura na vivência, intervenha no modo de ser do jogo. Ali, no jogo inaugurado pelo acontecimento artístico, está a imprevisibilidade contida no experienciar do sujeito velho artista: aquilo que é sentido na pele no gesto da dança emerge na relação com o outro. Portanto

a vivência estética abre caminhos ao fluxo do sentir, daquilo que a experiência da arte é capaz de provocar no sujeito velho artista.

Em decorrência da experiência estética ter como caráter primordial a estrutura de uma vivência, reconhecemos que o seu aspecto significativo está na intensidade daquilo que é provocado ao sentir na pele. Deste modo, a experiência estética emerge intersubjetivamente, no encontro do sujeito velho artista com o outro, nas relações que o momento lhe provoca, e, por aquilo que o desconhecido e um estado de estranhamento que causam. Por tal estrutura, a experiência da arte ultrapassa os limites da filosofia da consciência e indica o caráter formativo para o sujeito: tal atravessamento sensível o interpela romper com a ordem do esperado e o direciona àquilo que até então estava oculto, movendo-o para abrir-se a uma possível compreensão.

Diante deste contexto, o gesto dançado vem para cena a fim de **dialogar com aqueles corpos**, seja com o artista, que lhe dá vida, seja com o espectador, que o contempla. Aquilo que se atravessa entre artista e espectador emerge nesta relação instaurada a partir do gesto dançado, ressoando e interligando-se a suas corporeidades. Assim, de maneira própria, a força da obra de arte cria condições do artista pôr-se numa espécie de diálogo com o espectador e consigo. Neste momento, ao mesmo tempo em que o bailarino sente-se dançando, tem consciência de que seu dançar é de outro modo: inaugura sentidos que emergem no próprio fluir e fruir da obra. É de tal maneira, que este encontro do gesto dançado como obra de arte tece possibilidades para uma experiência estética. Logo, distante de qualquer pretensão, há o gesto como possibilidade de encarnar outros sentidos para o sujeito artista. Ele emerge a partir de uma condição de relação, isto é, ganha vida na presença do outro e gera possibilidades ao sujeito de compreender-se.

Com Gadamer vimos que a experiência estética possibilita ao sujeito artista velho compreender-se como experiência de sua formação. Aqui, está expressa uma formação do qual convida ao artista compreender-se no acontecimento que ali se instaura. Como um movimento reflexivo, o gesto da dança abre caminhos para que o sujeito possa formar-se. De modo singular, nos formamos diante da possibilidade de aprendermos a nos compreender. Afinal, vida e obra estão diretamente entrelaçadas, comunicam-se e transformam-se nesta cocriação, fazem-se no mundo pelo próprio experienciar do sujeito velho.

Nesse caminho, velhice e experiência sugerem uma fusão que tomou um lugar expressivo no decorrer do trabalho: a experiência da velhice. Antes disso, ambas se opõem a perspectiva moderna que as delimita e elimina seu caráter de imprevisibilidade. No entanto, a experiência da velhice irá por caminhos opostos: reconhece sua impossibilidade de controlar

qualquer pretensão. De tal maneira que, tanto na vida, como na experiência artística, o sujeito é posto em contato com o outro e o desconhecido de si, e é convidado a colocar-se em aberto para acolher aquilo que se mostra estranho. Esta é condição de formação da experiência da velhice: sua abertura perante sua fragilidade, diante daquilo não é esperado, frente sua incapacidade de controle. O sujeito forma-se na experiência da velhice por aquilo que revela os limites do ser humano, por aquilo que lhe solicita a necessidade de compreensão e de transformação de seus saberes.

Por fim, não reconhecer ou negar a experiência da velhice deixa vestígios para pensarmos a ausência da formação humana, justamente porque o sujeito está fechado para compreender qualquer limite ou impossibilidade que a vida lhe apresenta. Dessa maneira, não abre mão de sua visão de mundo, repele o desconhecido e não encontra motivos para transformar aquilo que sabe, pois seu saber lhe é suficiente. Assim, para o sujeito que já se afirma formado, coube-lhe tudo o que podia aprender para sua educação e agora não lhe resta mais espaço de tempo e motivos para seguir *experienciando* sua existência. Logo, mostra-se uma existência cerrada de sua própria fluidez, da qual dispõe, muitas vezes, um modo de ser insensível àquilo que a vida lhe apresenta. Portanto, não se trata de buscar a formação nas arestas, ou, de sair à procura da formação de si, mas de acolher a vida no plano do aberto e do inesperado, com a vulnerabilidade e sem a dureza de uma existência.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004. (Referida nas citações por EN).
- AROUCA, S. **O Dilema Preventivista**: contribuição para a compreensão e crítica da medicina preventiva. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1975.
- ALVES, Rubens. **As cores do crepúsculo**: a estética do envelhecer. São Paulo: Papyrus, 2001.
- BARDET, Marie. **A filosofia da dança**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BAURNGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética**: A lógica da arte e do poema. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1993.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 3. ed. 2 v. São Paulo: DIFEL, 1975.
- BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- CABRERA; ANDRADE; WAJNGARTEN, Marcos Aparecido Sarria, Selma Maffei de, Maurício. Causas de mortalidade em idosos: Estudo de seguimento de nove anos. **Geriatrics & Gerontologia**, Universidade do Estado do Rio Janeiro, v. 1, n. 14-20, ed. 2007, 2007.
- CALDEIRA, Solange. Pina Bausch: para maiores de 65 anos. **Urdimento**, Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, n. 2011, ed. 16, Junho 2011.
- CAMARANO, Ana Amélia. Envelhecimento da população brasileira: uma contribuição demográfica. **Texto para Discussão** nº 858, IPEA. Rio de Janeiro, 2002.
- CAMARANO, Ana Amélia; KANSO, Solange. Envelhecimento da População Brasileira: uma contribuição demográfica. In: Elizabete Viana de Freitas; Lígia Py; Milton Luiz Gorzoni; Johannes Doll; Flávio Aluizio Xavier Caçado. (Org.). **Tratado de Geriatria e Gerontologia**. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2016, p. 107-113.
- CAMINHA, Iraquitã de Oliveira. A estesiologia da carne e suas consequências filosóficas. In: **Estesia: corpo, fenomenologia e movimento**. Terezinha Petrucia da Nóbrega (org.). São Paulo: liberArs, 2018.
- CANÇADO, Flávio Aluizio Xavier; ALANIS, Laura Magalhães; HORTA, Marcos de Lima. Envelhecimento Cerebral. In: FREITAS, Elizabete Viana de; Py, Lígia. **Tratado de Geriatria e Gerontologia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2013. cap. 11, p. 135-156.
- CANTO-SPERBER, Monique. **Dicionário de ética e filosofia moral**. v. 1. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.
- CANGUILHEM, G. **O Normal e o Patológico**. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CARBONARA, Vanderlei. **Educação, ética e diálogo desde Levinas e Gadamer**. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2013.

CARBONARA, Vanderlei. In: GOTTSCHALK, Cristiane Maria Cornelia; CARVALHO J. S. F. de; AQUINO, J. G. (Org.). *Filosofia, Educação, Formação: I Jornada Internacional de Filosofia da Educação – III Jornada de Filosofia e Educação da FEUSP*. São Paulo: FEUSP, 2017. p. 355-380.

CARBONARA, Vanderlei. In: SÍVERES, Luiz; NODARI, Paulo César (Org.). **Dicionário de cultura de paz**. Curitiba: Editora CRV, 2021, p.588.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Merleau-Ponty: textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção: Os Pensadores).

COELHO, JG. **Consciência e matéria: o dualismo de Bérson** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 258 p. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 20 de set de 2020.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. A dança como acontecimento. **Anais Abrace**, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2011. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/archive>. Acesso em: 14 jul. 2021

DARDENGO, Cassia F. R; MAFRA, Simone C. T. Os conceitos de velhice e envelhecimento ao longo do tempo: contradição ou adaptação? **Revista de Ciências Humanas**, vol. 18, n. 2, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/8923>. Acesso em: 20 de agosto de 2021.

DEBERT, Guita Grin. Pressupostos da reflexão antropológica sobre a velhice. In: DEBERT, Guita Grin. **A antropologia e a velhice - Textos Didáticos**, 2ª ed., 1 (13), Campinas, IFCH/Unicamp, 1998, pp.07-28.

DEBERT, Guita Grin. **Velhice e sociedade**. Campinas: Papyrus, 1999.

DENTZ, René Armand. Corporeidade e Subjetividade em Merleau-Ponty. **Intuitio**, EDIPUCRS, v. 1, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/view/4238>>. Acesso em: 20 de set. 2020.

DESCARTES, René. *Meditações sobre a filosofia primeira*. São Paulo: Unicamp - Faculdade de Educação, 1997. 225p.

DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Trad. João Cruz Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

DOLL, J.; OLIVEIRA, J. F. P. ; SÁ, J. L. M. de ; HERÉDIA, Vania Beatriz M. Multidimensionalidade do Envelhecimento e Interdisciplinaridade. In: Elizabete Viana de Freitas; Ligia Py; Milton Luiz Gorzoni; Johannes Doll; Flávio Aluizio Xavier Cançado.

(Org.). **Tratado de Geriatria e Gerontologia**. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2016, p. 107-113.

DUARTE, Bárbara Nascimento. Corpo da modernidade: Lugar da condenação e da salvação do indivíduo. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**. v.9, n.26, 2010.

DUTT, Carsten (Editor). Em conversación con Hans-Georg Gadamer. Hemenéutica, estética, filosofia prática. Madrid: Tecnos, 1998.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha e velha enquanto jovem**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **O jardineiro que tinha fé: uma fábula sobre o que não pode morrer nunca**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FLICKINGER, H.-G. **A caminho de uma pedagogia hermenêutica**. Campinas: Autores Associados, 2010.

FURTADO, Mariana Augusto. **Promoção da saúde e seu alcance biopolítico: a ênfase no discurso da autonomia**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Psicologia, 2012.

GACKI, Sérgio Ricardo Silva. **Aproximações da Ética do Diálogo em Gadamer – um horizonte hermenêutico para a educação**. Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós Graduação em Educação, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método** Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015.

GADAMER, Hans-Georg. **O caráter oculto da saúde**. Tradução de Antônio Luz Costa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica em Retrospectiva**. Trad. Marco Antonio Casanova. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da Obra de Arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. **La educación es educar-se**. Trad. Francesc Pereña Blasi. Barcelona: Paidós, 2000.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo: iluminuras, 2013.

GOMES, José Roberto. **Ontologia da vida em Merleau-Ponty**, 2019. Tese (Doutorado em Filosofia (UFPE-UFPB-UFRN)) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

GRUNENVALDT, T; SURDI, A. C., PEREIRA, D. A.; KUNZ E. Expressividade, corporeidade e a fenomenologia: quando o corpo-sujeito entra em cena. **Atos de pesquisa em educação**, PPGE/ME FURB, v. 7, n. 2, p. 380-403, 2012.

GUIDES, Ana Carla Nogueira de Sousa. **O idadismo sob a escuta dos idosos: efeitos de sentido e a utopia de um novo envelhecer**. 2016. Dissertação (Mestrado em Gerontologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, [S. l.], 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12470>. Acesso em: 14 abr. 2021.

HARARI, Karen; LOPES, Ruth Gelehrter da Costa. Envelhecer com as mãos no barro. Narrativas sobre um viver criativo. In: FONSECA, Suzana Carielo da, (org.). **O Envelhecimento ativo e seus fundamentos**. São Paulo: Portal Edições: Envelhecimento, 2016.

HARARI, K. **Envelhecer com as mãos no barro. Narrativas de um viver criativo**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2013.

HERMANN, N. M. A. Metafísica da subjetividade na educação: as dificuldades de desvencilhamento. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n.1, p. 81-94, 1997.

HERMANN, N. M. A. **Hermenêutica e educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

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

HERMANN, N. M. A. **Ética e estética: a relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

HERMANN, N. M. A. **Ética e Educação: outra sensibilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

LAGO, C.; VANI, A. C. **Experiência estética e formação: um desafio contemporâneo a educação**. Impulso (Piracicaba), v. 25, p. 57-76, 2015.

LEONI, Remi. Objeto sociológico e problema social. In: CHAMPAGNE, Patrick *et al.* **Iniciação à prática sociológica**. [S. l.: s. n.], 1996.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012

LUCENA, Francisco Almeida de. **Merleau-Ponty e a experiência estética do mundo**. 2017. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal da Paraíba, [S. l.], 2017. Disponível em: [https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9612?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9612?locale=pt_BR). Acesso em: 17 mar. 2021.

MERLEAU-PONTY. Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY. Maurice. **A Natureza: curso do College de France**. Texto estabelecido por Dominique Séglaard. Trad. Álvaro Cabral. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 187 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. Tradução Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NEUBAUER, Vanessa Steigleder. **A noção de experiência vivencial significativa na hermenêutica de Hans-Georg Gadamer Neubauer**. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, [S. l.], 2015.

NETO, Antonio Almeida do Bom Jesus. **A Hermenêutica da Obra de Arte: A Experiência da Arte como um Jogo infinito entre pergunta e resposta em Gadamer**. Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós Graduação em Filosofia, 2011.

NETTO, Matheus Papaléo. O Estudo da Velhice: Histórico, Definição do Campo e Termos Básicos. In: Elizabete Viana de Freitas; Ligia Py; Milton Luiz Gorzoni; Johannes Doll; Flávio Aluizio Xavier Cançado. (Org.). **Tratado de Geriatria e Gerontologia**. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2016.p. 74-88.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty**. In. Estudos de Psicologia. Vol. 13, No. 2, Natal, 2008, p. 141-148. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-294X2008000200006&script=sci\\_arttext.](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-294X2008000200006&script=sci_arttext.)> Acesso em 20 de setembro de 2020.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Corporeidades: inspirações Merleau-Pontianas**. Natal: IFRN, 2016.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Uma Fenomenologia do Corpo**. São Paulo: Editora Livraria da física, 2010.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). **Envelhecimento ativo: uma política de saúde**. Brasília: Organização Pan-Americana de Saúde, 2005. 61p.

ORTEGA, F. (2008). **O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea**. Rio de Janeiro, RJ: Garamond.

PAVIANI, Jayme. **Epistemologia prática: ensino e conhecimento científico**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2009. 143 p.

PAVIANI, Jayme. **Estética e filosofia da arte**. Porto Alegre: Sulina, 1973, p. 64.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, [S. l.], v. 7, p. 57-66, 2007. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v7i0p57-66. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320>. Acesso em: 07 fev. 2021.

PITANGA, D. **Velhice na cultura contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Unicap, PE, p.192, 2006.

PLAZAOLA, J. **Introducción a la estética: historia, teoría y textos**. 4 ed. v.19. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007.

PY, Ligia. **Velhice nos arredores da morte**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SAAD, Paulo. Desafios de Envelhecer no século XXI e as Políticas Públicas. In: Conferência Estadual da Pessoa Idosa, 6., 2019, Porto Alegre/RS. **Anais eletrônicos**. Porto Alegre: Conselho Estadual da Pessoa Idosa, 2019, p. 25-49. Disponível em: <<https://sjcdh.rs.gov.br/conselho-estadual-da-pessoa-idosa>> Acesso em: 30 de setembro de 2020.

SALGADO, Carmen Delia Sánchez. Mulher idosa: a feminização da velhice. **Estud. interdiscip. envelhec**, Porto Alegre, ano 2002, v. 4, p. 7-19, 2002.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do ser humano**: numa série de cartas. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SILVA, Almir Ferreira da; LOPES, Maria dos Santos Silva. **Experiência hermenêutica em Gadamer**: da reabilitação dos preconceitos ao conceito de experiência hermenêutica, 2019. Disponível em <http://www.nexos.ufsc.br/index.php/peri/article/viewFile/214/109>. Acesso em: 7 de setembro de 2020.

SILVA, Ana Márcia. Elementos para compreender a modernidade do corpo numa sociedade racional. v.19, n.48, **Cad. CEDES Campinas**, 1999.

SOUSA, Vilma Machado de. **Vivências do envelhecer em comunidade**: velhices no espaço de cultura e solidariedade do Jardim da Conquista. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

TÓTORA, Silvana. **Corpo, cuidado de si e envelhecimento**. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

TÓTORA, Silvana. **Velhice, uma estética da existência**. São Paulo: Educ, 2015, 230 p.

VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

VALÉRY, Paul; A Filosofia da Dança. **O Percevejo Online**, Tradução de Charles Feitosa [S. l.], v. 3, n. 2, 2012. DOI: 10.9789/2176-7017.2011.v3i2.%p. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/percevejoonline/article/view/1915>. Acesso em: 10 out. 2021.

VIEIRA, Rodrigo de Sena e Silva. **Idadismo**: a influência de subtipos nas atitudes sobre os idosos. 2019. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade Federal da Bahia, [S. l.], 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28506>. Acesso em: 15 abr. 2021.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. O conceito de vivência (erlebnis) em nietzsche: gênese, significado e recepção. **Kriterion: Revista de Filosofia**, [s. l.], v. 54, ed. 127, 2013.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. **Experimento e vivencia**: a dimensão da vida como pathos. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, [S. l.], 2009.