

Dança e conhecimento: reflexões sobre o corpo vivido

RESUMO

O objetivo deste estudo foi abordar a produção e o ganho do conhecimento dançado com base em diferentes correntes epistemológicas da área da dança. Assim, com base na visão fenomenológica existencialista de Merleau-Ponty, apresentada na obra Fenomenologia da Percepção, foi discutida a ideia do corpo vivido e do ganho do conhecimento na dança. Assumiu-se que o ato do dançar quando executado de forma intencional permite ao sujeito se expressar, dialogar e vivenciar fatos da vida, o que contribui para a consciência do “ser-no-mundo”. Nesse contexto, a dança se apresenta como campo cinestésico para o ganho de experiências corporificadas, estabelecidas a cada passo, giro, salto ou arranjo coreográfico vivenciado. De tal modo, a dinâmica processual do corpo vivido na dança sobrevém do arranjo mental das sensações apreendidas do meio externo por intermédio do corpo(eu)-em-movimento no tempo e no espaço, o que, não obstante, organiza o projeto de uma corporeidade.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Epistemologia; Conhecimento; Corporeidade


Marcelo de Maio Nascimento

Doutor em Ciências do Movimento Humano

Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF

Colegiado de Educação Física
Petrolina, Pernambuco, Brasil

marcelo.nascimento@univasf.edu.br

 <https://orcid.org/0000-0002-3577-3439>

Dance and knowledge: reflections on the lived body

ABSTRACT

The aim of this study was to address the production and gain of knowledge danced based on different epistemological currents in the field of dance. Thus, based on Merleau-Ponty's existential phenomenological view, presented in the work *Phenomenology of Perception*, the idea of the lived body and the gain of knowledge in dance was discussed. It was assumed that the act of dancing when performed intentionally allows the subject to express himself, dialogue and experience facts of life, which contributes to the awareness of "being-in-the-world". In this context, dance presents itself as a kinesthetic field for gaining embodied experiences, established at each step, spin, jump or choreographic arrangement experienced. In such a way, the procedural dynamics of the body lived in dance comes from the mental arrangement of the sensations apprehended from the external environment through the "body(me)-in movement" in time and space, which, nevertheless, organizes the project of a corporeality.

KEYWORDS: Dance; Epistemology; Knowledge; Corporeity

Danza y conocimiento: reflexiones sobre el cuerpo vivido

RESUMEN

El objetivo de este estudio fue abordar la producción y el conocimiento adquirido en base a diferentes corrientes epistemológicas en el campo de la danza. Así, en base a la visión fenomenológica existencial de Merleau-Ponty, presentada en el trabajo *Fenomenología de la percepción*, se discutió la idea del cuerpo vivido y el conocimiento adquirido en la danza. Se suponía que el acto de bailar cuando se realiza intencionalmente le permite al sujeto expresarse, dialogar y experimentar hechos de la vida, lo que contribuye a la conciencia de "estar en el mundo". En este contexto, la danza se presenta como un campo kinestésico para obtener experiencias encarnadas, establecidas en cada paso, giro, salto o arreglo coreográfico experimentado. De esta manera, la dinámica procesal del cuerpo vivido en la danza proviene de la disposición mental de las sensaciones aprehendidas del entorno externo a través del "cuerpo(yo)-en movimiento" en el tiempo y el espacio, que, sin embargo, organiza el proyecto de una corporeidad.

PALABRAS CLAVE: Danza; Epistemología; Conocimiento; Corporeidad

INTRODUÇÃO

Filósofos da Grécia antiga trabalharam de forma significativa temas como o corpo, a música, a pintura, a escultura e o teatro, todavia, questões relativas à dança ou ao corpo que dança não foram privilegiadas (SPARSHOTT, 1983). Entre as possíveis explicações para o fato há a marginalização da erudição da dança junto às disciplinas de estudo da época, assim como, o descrédito de sua capacidade para gerar informações úteis à sociedade (DESMOND, 1993). Por conseguinte, deve-se considerar a ambivalência do sentido que foi atribuído ao corpo (sagrado e profano), o que gerou o juízo filosófico de que a carne seria inferior aos reinos transcendentais do intelecto e do espírito (DESMOND, 1993). Também é possível considerar o princípio da “desincorporação”¹, o que até então era propagado pelas religiões e correntes filosóficas ocidentais, que foram influenciadas pelo pensamento de Platão (428-348 a.C.) e René Descartes (1596-1650).

Conforme Platão (428 a.C.- 348 a.C.), a filosofia tinha por fim definir o conhecimento como uma crença verdadeira, porém, desde que os fatos fossem justificados (PLATÃO, 1980). Ademais, para que uma crença fosse assumida como correta, ela deveria sobrevir de um método confiável. Desde então, a filosofia vem contribuindo para a análise dos fatos mostrando sua veracidade, auxiliando o homem a entender o propósito das coisas do mundo. Quando Descartes lançou a questão do *Ergo cogito, ergo sum* (eu penso, logo existo), ele influenciou significativamente a reflexão epistemológica para considerar ou não o ganho do conhecimento como um ato sensorial. No *cogito*, o conhecimento independe da experiência humana, uma vez que os fatos são considerados como um produto da razão. Com a frase *Dubito, ergo cogito, ergo sum* (eu duvido, logo penso, logo existo), Descartes forneceu um princípio epistemológico ao pensamento racionalista, determinando uma regra básica para a ciência: a dúvida incide no primeiro passo para se chegar a informação.

Em contraposição à concepção epistemológica racionalista temos a abordagem empirista, que foi protagonizada por Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C). Nessa linha do pensamento, o ganho do conhecimento é atribuído à percepção/subjetividade. Assim, reconhece-se que o conhecimento humano é apreendido pelos órgãos do sentido, o que em sentido fenomenológico ocorre por

¹O termo “desincorporação” ilustra a questão elaborada por René Descartes sobre a divisão e/ou dicotomia entre corpo e alma, o que também é conhecido como dualismo cartesiano. Para Descartes, além de Deus, o universo seria formado por duas substâncias: uma intitulada com *res extensa*, que em latim significa “coisa extensa” e outra como *res cogitans*, entendida como a “coisa cognitiva”. Nesse contexto, o corpo foi reconhecido como matéria integrante da *res extensa*, que por possuir extensão poderia ser medido e calculado. Descartes também considerou a capacidade do corpo para se movimentar (circulação sanguínea, músculos). No entanto, como substância extensa, o corpo não seria capaz de pensar, pois não existindo alma, não há pensamento. Por fim, o princípio da “desincorporação” dificultou o tratamento da dança na filosofia porque a *res cogitans*, que é representada pelo sujeito pensante encontraria obstáculo na *res extensa*, que é o corpo, logo incapaz de pensar.

intermédio de uma ou mais experiências, por conseguinte, o ganho de várias experiências se transforma na vivência de algo. Com base nisso, Alarcón (2009) traçou um paralelo entre a dança e os mecanismos de apreensão da informação, descrevendo que os dados vivenciados pelo dançarino são captados via sensorial e estruturados mentalmente. Assim, caso o dado seja considerado pelo indivíduo como relevante, ele será categorizado sob a forma de informação, ou seja, armazenado na consciência como um saber do corpo-que-dança.

Essa visão da dança provoca uma sequência de questionamentos em relação ao ganho do conhecimento dançado, como, por exemplo: De onde ele vem? Onde é armazenado? Para onde vai? E como isso se processa? Uma explicação para os fatos foi apresentada na obra *Tanz in der Wissensgesellschaft* (Dança na sociedade do conhecimento) escrita pela filósofa alemã Gabriela Klein (2007). Klein salientou que a questão epistemológica da dança está conectada aos mecanismos que determinam a veracidade e lógica para configuração do ganho do conhecimento vivido na dança. Além disso, em se tratando de uma epistemologia da dança é importante que seus procedimentos auxiliem a desvelar os agentes intrínsecos à formação do grau de certezas do saber dançado. Portanto, “Não importa mostrar o que é o conhecimento da dança, mas como o conhecimento se forma: como sabemos o que sabemos sobre a dança?”² (Klein; 2007, p. 25). A questão motiva novas discussões, existindo, entretanto, uma certeza: o conhecimento da dança se forma e é transmitido por meio da afinidade corpo-movimento, o que configura seu caráter experiencial, ou seja: fenomenológico.

CORRENTES EPISTEMOLÓGICAS DO CONHECIMENTO NA DANÇA

Em 1966, a bailarina de formação clássica Maxine Sheets-Johnstone publicou pelo Departamento de Filosofia da Universidade de Óregon (USA) o livro *The Phenomenology of Dance*. Esta obra foi a primeira aproximação acadêmica realizada entre a dança e a fenomenologia, firmando-se até hoje como um estudo útil ao entendimento da dança como estrutura para o ganho de saberes. As reflexões de Sheets-Johnstone motivaram outros filósofos anglo-americanos a desenvolverem estudos sobre a dança/dançar em sentido filosófico, em especial, na área da estética e do existencialismo. Dentre os filósofos se destacaram Francis Sparshott (1983, 1993, 2017), as existencialistas Sondra Horton Fraleigh (1987, 1996, 1998) e Penelope Hanstein (1986, 1998) e os pós-modernos Suzan Leigh Foster (1986) e Graham Mcfee (2003). De forma geral, os temas abordados por esses autores continuam atuais.

² *Es geht nicht darum zu zeigen, was Tanz wissen ist, sondern um das Wie des Wissen: Wie wissen wir, was wir über Tanz wissen?*

A visão de Sheets-Johnstone sobre o ganho do conhecimento dançado foi basicamente de ordem intuitiva, visual e cinética (PARVIAINEN, 2002). Isso significa dizer, que durante à movimentação dos segmentos corporais há um minucioso acordo entre os membros com os olhos e ouvidos, uma vez que os dançarinos captam continuamente sensações, imagens, formas e texturas. Assim, o conhecimento dançado se forma mediante a combinação de artifícios sensoriais, racionais e conceituais. No livro intitulado *The Primacy of Movement* (1999), Sheets-Johnstone refletiu o ganho do conhecimento na dança em doze capítulos, destacando a íntima relação entre a movimentação corporal e a cognição além de destacar a função de princípios de alteridade para formação do conhecimento dançado. Segundo Sheets-Johnstone (1999), a base processual da produção do saber da dança incide na movimentação do corpo para fora de si mesmo. Em uma segunda etapa, essa movimentação reúne informações dispostas no ambiente, que retornam por intermédio do próprio corpo em acordo com os órgãos sensoriais para mente, transformando-se em autoconhecimento da dança.

Em relação ao aspecto relacional da dança Sheets-Johnstone (1999) evidenciou “*We literally find ourselves in motion. So we grow our bodies kinetically*” (1999, p. 136). O entendimento de ambas as frases é importante, visto que a expressão do movimento corporal projetado pela dança no tempo e no espaço é um mecanismo útil para que a consciência compreenda a existência do próprio corpo (ser-no-mundo). Ao se expressar pela dança o corpo tanto se expande, como se desvela ao mundo, uma vez que dialoga com as coisas que estão ao seu redor. De tal modo, aquele que dança tanto aumenta seu conhecimento espaço-temporal, como intensifica a conexão entre os segmentos do próprio corpo em si (ALARCÓN, 2009). É na espontaneidade da movimentação que o dançarino descobre e reconhece cada vez mais, por exemplo, a potencialidade de seus braços para se estenderem ou das vértebras e joelhos para se flexionarem.

Nessa perspectiva, o conjunto de experiências adquiridas por meio da dança pode auxiliar o indivíduo a qualificar sua imagem corporal (SHEETS-JOHNSTONE, 1996). Por meio da dança o corpo humano intensifica seu potencial tátil e perceptível para atuar como via à formação e ganho de saberes (SHEETS-JOHNSTONE, 1999). Em dança o indivíduo é capaz de ampliar sua consciência cinestésica, tornando-se ele próprio um ente epistemológico. Em seu estudo atual, *Moving in Concert* (2017), Sheets-Johnstone se referiu à apresentação da dança no palco, explorando a capacidade artística e social dos dançarinos que, segundo ela, são capazes de movimentar pessoas e coisas ao seu redor. Para tanto, ela trabalhou o “silêncio do movimento”, intitulando também como “poder do silêncio cinético”. Com isso, a filósofa teceu considerações sobre a dinâmica qualitativa do movimento, algo capaz de qualificar a sensibilidade e a relação social corporificada, em especial, nas circunstâncias em que a dança se manifesta no palco. Para

fundamentar o caso, Sheets-Johnstone destacou as obras de dois coreógrafos modernos lendários Merce Cunningham e Doris Humphrey.

Outro filósofo da dança a ser destacado é Francis Sparshott, que com suas obras contribuiu significativamente para o desenvolvimento metodológico da filosofia da arte e do ensino prático da dança. Por meio de uma linguagem acessível Sparshott buscou desvelar o que é a dança. No livro intitulado *Off the ground: first steps to a philosophical consideration of the dance* (2017), ele questionou sobre o que implicaria uma decisão sobre a qualificação do movimento corporal como dança. Além disso, preocupou-se em mostrar as diferentes formas do dançar, consolidando uma base teórica para analisar a dança em sentido estético. Em 2017, Sparshott retomou do livro *Why Philosophy neglects the dance* uma temática trabalhada por ele na obra *Why Philosophy neglects the dance* (1983) quando questionou porque os filósofos antigos da área não tentaram descrever a dança. Segundo Sparshott (1983), os filósofos gregos apresentavam grande talento para desenvolver temas relacionados a música, a pintura e a escultura, entretanto, eram limitados para escrever sobre o corpo que dançava.

No estudo de 2017, Sparshott também questionou o modo adotado por seus colegas filósofos contemporâneos para trabalhar temáticas da dança, visto que esses raramente apresentavam provas concretas sobre os desígnios da dança/dançar. Conforme Sparshott (2017), a dança era geralmente descrita como atitude ritualística, entretanto, o ritual também necessitava ser explicado. Em razão de seu desconforto, Sparshott questionou se a teoria da dança se encaixaria em uma teoria da arte. Na publicação intitulada *The future of dance aesthetics* (1993), ele apresentou um ensaio estético para a dança/dançar. A finalidade da filosofia estética exibida para dança nesta obra qualificou o ponto de vista do investigador, visto que não estabeleceu regras ou princípios, mostrando as melhores formas para interpretar e avaliar assuntos da dança.

Outra filósofa existencialista é Sandra Horton Fraleigh, reconhecida por sua atitude metodológica para associar a fenomenologia à psicologia cognitiva. Em seu livro *Dance and the Lived Body* (1987), ela evidenciou que a habilidade do dançar faz parte de um tipo de conhecimento e/ou inteligência cinestésica. Segundo Parviainen (2002), Fraleigh enfatizou que o ato do dançar não se resume apenas em movimentar o corpo, pois a dança é gerada na própria intenção de sua expressão, o que implica na estética do movimento. Assim, na concepção de Fraleigh o ganho do conhecimento dançado é um conhecimento vivido pelo corpo, o que torna a dança basicamente experiencial. Paralelo ao fato, Fraleigh destacou que existe uma diferença entre o “conhecimento experiencial do corpo” e o “conhecimento experiencial do corpo vivido” (1987, p. 15). No primeiro caso, o corpo é considerado como objeto, conhecido e reconhecido no nível da consciência,

enquanto, que no segundo exemplo, o corpo é vivido como sujeito. Esse tipo de saber vivido e adquirido por intermédio do corpo foi intitulado por Merleau-Ponty (2011) como corporificado.

Em sua obra, Fraleigh (1993) resgatou elementos da fenomenologia proposta por Husserl (1931) para desenvolver elementos que capazes de fundamentar o conhecimento dançado. Isso significa dizer, que Fraleigh conectou a dança à intencionalidade, valorizando assim o propósito que conduz o indivíduo a dançar. Este fato é categórico, pois mostra a diferença entre um dançar simplesmente para se movimentar e o dançar com a real finalidade de expressão do ser, igualmente, um dançar com intenções pedagógicas ou de formação como quando é exercido em escolas ou nas universidades. Fraleigh (1993) também destacou que, no caso do ganho do conhecimento dançado, a intenção implícita à movimentação do corpo funciona como um divisor de águas. Sendo assim, é a intencionalidade do ato quem determina o processo, visto que é a chave para consciência do fenômeno.

Entre as filósofas existencialistas também há Penelope Hanstein, que com seus estudos iniciais fundamentou a análise dos currículos dos cursos americanos de graduação e pós-graduação em dança (HANSTEIN, 1986). Segundo Hanstein, o propósito da educação junto à dança é de fornecer a todas as pessoas, independentemente do talento que tenha para dançar ampla oportunidade para compreender a dança como arte. Por essa razão, alunos devem receber experiências suficientes para que possam desenvolver habilidades úteis para poderem improvisar, compor, se apresentar e que lhes tornem capazes de avaliar os diferentes contextos da dança. Conforme Hanstein (1986), também seria importante que o pedagogo da dança conseguisse transmitir para seus alunos que o movimento funciona como um caminho para expressão e comunicação. Na opinião da filósofa, os pedagogos necessitam entender que o processo educativo da dança não se resume a replicar passos, saltos, giros e sequências coreográficas como um sistema fechado com fins pré-ajustados e controlados. Hanstein também desenvolveu um estudo com Sondra Horton Fraleigh intitulado *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry* (1998). Com esta obra, as filósofas introduziram métodos específicos para pesquisa da dança, o que torna o estudo um dos primeiros na área da investigação da dança. O livro esclarece os teores das metodologias de pesquisa qualitativas e quantitativas, incluindo nove ensaios de pesquisas com abordagens históricas, culturais e filosóficas (estética). Por fim, o livro traz sugestões de leitura sobre textos relativos a procedimentos de investigação da dança.

Susan Leigh Foster é considerada como uma filósofa pós-moderna que além de ter lecionado no Departamento de Artes e Culturas Mundiais/Dança da Universidade da Califórnia (UCLA) também atuou como dançarina e coreógrafa. Com a obra *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (1986) Foster contribuiu significativamente para a investigação

pós-estruturalista da dança. No livro *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire* (1996), ela aprofundou a questão do gênero e da política junto ao balé francês do século XVIII e XIX. Em *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull* (2003), Foster deu continuidade a investigação histórica, no entanto, focando diferentes sistemas de improvisação da dança criados na cidade de Nova York entre os anos 60-80. Seu interesse pela estética da dança foi aprofundado no livro *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* (2011). Nesta obra, Foster buscou o entendimento sobre a conexão estabelecida entre telespectadores e artistas.

A questão trabalhada foi o senso cinestésico intrínseco à própria dança, para tanto, Foster pautou seu estudo em algumas questões: O que é sentido pelo público quando assiste alguém dançar? Durante a apresentação de uma dança haveria a formação de algum tipo de mecanismo corpo-mente no público? Deste modo, Foster introduziu um interessante tema na área da ciência da dança, que, por conseguinte, não é comum que foi a empatia dos assistentes. Com isso, Foster despertou o interesse sobre a existência de uma suposta sintonia por parte do público com os dançarinos. Seu interesse era saber se o público poderia sentir e imaginar o que se passava nos corpos daqueles que dançavam. Foster (2011) destacou que a base para conexão entre público e dançarinos tanto é mediada, como influenciada por hábitos socioculturais intrínsecos à sociedade, os quais estão em constante processo de transformação.

Por fim, citamos Graham McFee, professor junto ao Departamento de Filosofia da Califórnia com especialização na área da estética da dança e filosofia de Wittgenstein. Suas principais contribuições para filosofia da dança foram os livros: *Understanding Dance* (1992), *The Concept of Dance Education* (1994), *Sport, Rules and Values* (2004) e *The Philosophical Aesthetics of Dance* (2011). A abordagem de McFee não se limitou a compreender o conhecimento dos dançarinos, visto que seu pensamento abarcou o ponto de vista dos coreógrafos e do público. Por conseguinte, o filósofo também analisou o que impulsionava os críticos a observarem e escreverem sobre a dança. Para tanto, McFee construiu um sistema estético filosófico de análise que fosse capaz de responder suas dúvidas. Nas obras *Understanding Dance* (1992) e *The Philosophical Aesthetics of Dance* (2011), McFee sugeriu uma estrutura filosófica para investigação da estética da dança que pudesse auxiliar a compreensão dos significados e intenções do ato do dançar. Apesar de tratar questões complexas do mundo das artes, sua característica foi adequar conteúdos filosóficos para iniciantes. Outra contribuição epistemológica de McFee consistiu no desenvolvimento de estudos relativos à fixação da dança sob a forma escrita: documentação e preservação das obras coreográficas. O assunto continua sendo atual junto à comunidade científica porque uma das principais dificuldades para o desenvolvimento de pesquisas na área da dança incide na efemeridade

(temporalidade) do movimento: ele desaparece (evapora) imediatamente após ser apresentando, deixando apenas silhuetas no espaço.

Ao tratar a questão da escrita da dança, McFee se aproximou das ideias de Rudolf von Laban (1879-1958), criador do método de análise do movimento, intitulado “Labanotation”. O sistema proposto por Laban considerou a localização traçada por cada movimento no espaço, bem como, a intensidade aplicada pelos dançarinos aos gestos (VON LABAN, 1975). Métodos de notação da dança são fundamentais porque permitem a interpretação, reconstrução e análise futura das obras. Sendo assim, McFee (2011) trabalhou a diferenciação entre a dança como obra holográfica e autográfica. Seu ponto de vista foi que as coreografias de dança possuem notações, que permitem a reprodução futura de forma idêntica sem que isso seja considerado como falsificação de ideias porque as obras autográficas não possuem registro de notação, apenas autoria. Enquanto, que as pinturas ou letras de músicas (obras holográficas) quando são reproduzidas podem ser consideradas como um ato de falsificação.

Com base no conjunto de obras e autores apresentados nesta seção se observa que a relação corpo e dança apresenta um amplo espectro de considerações em sentido filosófico. Portanto, a questão é desafiadora, uma vez que oportuniza o tratamento dos fatos a partir de diferentes pontos de vista. Por conseguinte, em se tratando de uma ciência da dança, seu estudo filosófico exige do pesquisador a apresentação de evidências sobre os modos como os fenômenos se apresentam, o que implica em justificar o que é o conhecimento dançado.

O CONHECIMENTO DANÇADO

A motricidade se apresenta como condição imperativa para a vida do homem no planeta (WIDMER, 2006). Nesse sentido, o acordo entre o aparelho muscular, ósseo e articular com o sistema neural é determinante para que as atividades de vida diária sejam realizadas com eficácia. Movimentos corporais são compostos por sistemas altamente estruturados que se apresentam de forma simples ou complexa, além de serem únicos. No caso da dança, por exemplo, é praticamente impossível reproduzir um gesto ou sequência coreográfica de forma idêntica.

Toda movimentação corporal é constantemente estruturada a nível sensório-motor (perceptivo). De acordo com Merleau-Ponty (2011), esses ajustes são uma característica do corpo-vivido, um atributo da capacidade cinestésica do organismo humano. A cada movimento executado se abre uma porta para que o dançarino vivencie novas sensações em função do conjunto de alterações cinemáticas, fisiológicas e emocionais que são processadas em seu corpo. Assim, quando o corpo do dançarino é exigido fisicamente dados corporais, rítmicos e espaciais são processados no nível do corpo mental. Isso significa dizer, que o corpo daquele que dança se habitua a processar e

ajustar dados sensíveis, envolvidos na composição de sua corporeidade. Este tipo de saber adquirido foi intitulado por Merleau-Ponty como corporificado. O tema foi apresentado na obra *Fenomenologia da Percepção* (2011). Nesta, Merleau-Ponty discutiu com ênfase o papel do corpo/sensações na apreensão de informações, abordando o conhecimento corporificado por meio do termo “encarnado” (*embodied*). Conforme Nóbrega (2008), este tipo de saber permite que o sujeito e seu corpo se adequem ao mundo.

Um exemplo prático sobre o conhecimento incarnado consiste na forma como agimos após aprender a caminhar, andar de bicicleta, skate ou quando resolvemos tarefas domésticas. Em geral, nessas situações, procedemos automaticamente não existindo a necessidade de verbalizar a ação ou elaborá-la minuciosamente no nível da cognição. Isso se deve ao fato de que após o aprendizado inicial o conhecimento é incorporado e apreendido na memória corporal, tornando-se consciente e/ou incarnado (*embodied*). De acordo com Merleau-Ponty (2011), este ato é próprio do corpo mental também denominado por ele como mente incarnada. Traçando um paralelo com o mundo da dança, pode-se dizer que quando o dançarino apresenta habilidades no estágio da mente incarnada, estamos falando sobre o corpo-vivido:

Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 2).

Merleau-Ponty (2011) descreveu o conhecimento corporificado como sendo particular, consciente, não visível e livre de uma representação mental. O processo ocorre em distintas circunstâncias da vida. Pois, cada novo conhecimento de dança se alia a outras espécies de saberes que já estão salvos na memória motriz, a partir disso, a mente do indivíduo é capaz de selecionar e recrutar movimentos específicos quando necessário. Há décadas, o discurso fenomenológico de Merleau-Ponty vem fundamentando diferentes reflexões sobre o ganho do conhecimento na área da dança (SHEETS-JOHNSTONE, 1981; PARVIAINEN, 2002; WARBURTON, 2011; MARQUES *et al.*, 2013). As ideias exibidas na obra *Fenomenologia da Percepção* têm servido de base filosófica para o entendimento de uma perspectiva sobre como a mente humana processa as informações sobrevividas da relação corpo-movimento. A preferência pelo discurso pontyano para tratar a questão sobrevém, entre outras, do fato de que o autor não limitou o saber do corpo às habilidades motoras, ou seja, ao bom ou mau desempenho da motricidade. Isso significa dizer, que Merleau-Ponty se manteve distante dos termos força, resistência, coordenação, agilidade, pois sua real intenção foi mostrar a importância e multiplicidade da experiência do corpo-vivido em um mundo-vivido (*Lebenswelt*).

Outra contribuição da obra *Fenomenologia da Percepção* (2011) para a dança incide no entendimento do hábito. O termo *habitus* foi introduzido pelo sociólogo francês Émile Durkheim, em 1969, na obra intitulada *L'évolution pédagogique en France* e posteriormente ampliado por Bourdieu (2003). O hábito é considerado como um sistema de disposições duráveis e transponíveis, que “unifica” as experiências precedentes do indivíduo. Ele funciona como uma matriz útil nos momentos de percepção e julgamento da movimentação corporal. Imaginemos que a execução frequente de um determinado movimento ou sequência coreográfica determina o costume/rotina, ou seja, a adaptação e integração dos sistemas de movimentação (músculos, tendões, nervos) com o esquema de pensamento. Sendo assim, a prática habitual da dança pactua a relação corpo-mente com pessoas e coisas do entorno. Durante a dança nosso “eu” pode vivenciar símbolos e mitos, que fortalecem, por conseguinte, memórias e identidades. Por outro lado, experiências dançadas também podem ser esquecidas, caso sejam desprovidas de uma intencionalidade de ação. Merleau-Ponty (2011) descreveu que “O hábito exprime o poder que temos para dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência, anexando a nós novos instrumentos” (p. 199).

Zimmermann (2010) traçou uma analogia para o hábito entre a dança e a teoria do “se-movimentar”, reconhecendo-o como possível caminho para vivência do “eu”, pois, dessa forma, o “eu” tanto dialoga com o mundo, como compreende seu papel no mesmo. Nóbrega (2008) evidenciou que na dança, o hábito funciona como um tipo de mecanismo específico à “autorregulação” sensível do movimento, sendo o responsável por seu microprocessamento, o que ocorre de forma autêntica e inconsciente. Já Merleau-Ponty (2011) destacou:

[...] adquirir o hábito de uma dança não é encontrar por análise a fórmula do movimento e recompô-lo, guiando-se por esse traçado ideal, com o auxílio dos movimentos já adquiridos, aqueles da caminhada e da corrida? Mas, para que a fórmula da nova dança integre a si certos elementos da motricidade geral, primeiramente é preciso que ela tenha recebido como que uma consagração motora (p. 197-198).

Diante do exposto, observa-se que a fenomenologia de Merleau-Ponty é basicamente sensorial. Contudo, ela não negligencia o papel da cognição para o aprendizado, uma vez que o componente cognitivo humano é artifício para o ganho do conhecimento. Para Merleau-Ponty, o corpo é pensante e inteligível. Por essa razão, ele utilizou a palavra *kapiert*, que na língua alemã significa “compreender” para intensificar o papel do corpo como ente capaz de sentir e de pensar, proprietário de uma memória; logo detentor de um arquivo capaz de preservar o universo de significados sobre sua motricidade. Merleau-Ponty destacou que “É o corpo, como frequentemente o disseram, que apreende e “compreende” (*kapiert*) o movimento. A aquisição do hábito é sim a apreensão de uma significação motora” (2011, p. 198). Além de servir como mecanismo para a

captação de estímulos, o corpo também é mediador da consciência (razão), auxiliando-a na compreensão do "eu-organismo", "eu-social", "eu-cultural" e, não obstante, do "eu-motricidade". A obra de Merleau-Ponty (2011) é rica de exemplos práticos sobre a funcionalidade, capacidade de adaptação e interação do corpo com as pessoas e o mundo, como na seguinte passagem:

[...] A bengala do cego deixou de ser para ele um objeto, ela não mais é percebida por si mesma, sua extremidade transformou-se em zona sensível, ela aumenta a amplitude e o raio de ação do tocar, tornou-se o análogo de um olhar. Na exploração dos objetos, o comprimento da bengala não intervém expressamente e como meio termo: o cego o conhece pela posição dos objetos, antes que a posição dos objetos por ele. A posição dos objetos está imediatamente dada pela amplitude do gesto que a alcança e no qual está compreendido, além da potência de extensão do braço, o raio de ação da bengala. Se quero habituar-me a uma bengala, eu tento, toco alguns objetos e, depois de algum tempo, eu a "manejo", vejo quais objetos estão "ao alcance" ou fora do alcance de minha bengala (p. 198-199).

Esta passagem mostra que mesmo quando a sensação corpórea é distorcida, ou seja, quando um segmento corporal não existe, a afetação do sentimento da espacialidade deste membro não é desvinculada da memória corporal. O exemplo da bengala enfatiza a harmonia entre corpo-mente (cinestesia), fortalecidos por meio do hábito. No contexto detalhado anteriormente se percebe, que o sujeito enxerga por intermédio da bengala. Todo esse processo é íntimo à corporeidade, que se encontra profundamente ligada a um conjunto de variáveis anatômicas, cinesiológicas, fisiológicas, culturais, sociais e emocionais (FRANCO; MENDES, 2015). Vale salientar, que o grau de conhecimentos acumulados por aquele que habitualmente dança é diretamente proporcional ao contingente de suas vivências:

[...] O palco à construção e consciência de uma corporeidade ou de um "eu-dança" reside, como dito, entre outros, na intensidade dos estímulos vivenciados pelo sujeito. Isso significa dizer que a relação entre a magnitude do estímulo da dança, bem como o número de experiências que o sujeito acumula, contribuirão à edificação da ideia do seu próprio corpo (NASCIMENTO, 2013, p. 10).

Diante dos fatos apresentados, percebe-se que que o corpo que durante à dança o corpo se une ao pensamento e, dessa forma, tanto o "eu", como o pensamento da dança se tornam uma dança pensante (NASCIMENTO, 2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto teve como objetivo abordar a produção e o ganho do conhecimento dançado com base em correntes epistemológicas da área da dança. Nessa perspectiva, foram apresentadas as obras de seis autores existencialistas e pós-modernos publicadas entre os anos de 1966 e 2017. Por

consequente, com base na obra Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty (2011), conectou-se sua visão fenomenológica existencialista deste autor com o ganho do conhecimento na dança. O potencial desta obra é reconhecido no meio acadêmico porque permite o entendimento do corpo vivido e da corporeidade em sentido filosófico. Um dos méritos dessa obra consiste na interpretação dos assuntos livre de uma visão dualista de corpo-mente, o que permitiu ao filósofo criar uma teoria da prática corporificada. A abordagem metodológica desenvolvida ao longo deste manuscrito buscou gerar uma conversa entre a filosofia e a dança. Observou-se também que o ganho e produção do conhecimento na dança são amplos de atendimentos. Assim, sugere-se que estudos futuros abordem a temática incluindo a perspectiva dos dançarinos, espectadores, coreógrafos e professores de dança. Sheet-Johnstone (1984) afirmou que, por ser a fenomenologia uma filosofia basicamente descritiva, a análise real da natureza da experiência dançada procede daquilo que o pesquisador enxerga e é capaz de captar.

A partir da adoção da perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty foi valorizado na dança a relação carnal entre corpo e movimento, uma vez que o autor pactua a dimensão visual, auditiva e proprioceptiva do organismo humano. Diante disso, a análise e descrição dos efeitos da movimentação corporal puderam integrar o dançar em sentido orgânico, psicológico, social e cultural. Outro aspecto presente na obra Fenomenologia da Percepção e desenvolvido neste texto foi o corpo vivido. Conforme Merleau-Ponty, este corpo é dotado de um “poder habitual” artifício para comunicação do sujeito com o entorno. Nessa perspectiva, o hábito do dançar dirige o indivíduo à condição de “ser-no-mundo”, o que se estabelece a partir da corporificação do conhecimento. A cada experiência dançada o corpo propriamente vivido se adapta ao meio circundante, sintonizando-se intencionalmente com as coisas ao seu redor. E, mesmo que as partes do corpo não sejam ontologicamente idênticas é possível existir ajuste entre elas.

Segundo a Fenomenologia da Percepção, o corpo vivido se encontra intimamente associado à corporeidade. Isso significa dizer, que a espacialidade corporal, enquanto conjunto de significações é primordial para percepção dos contornos do corpo e particular para o entendimento de uma existência. Ao tornar a dança um hábito, o dançarino tanto amplia, como intensifica sua corporeidade. E, por mais complexo que seja a técnica exigida por uma dança, a relação estabelecida entre o hábito e a corporeidade pode transformar a experiência em algo simples e natural. Talvez seja por isso que a dança além de ser uma das expressões mais antigas da cultura corporal humana também é capaz de encantar e proporcionar prazer para quem a pratica e assiste.

REFERÊNCIAS

ADSHEAD-LANSDALE, Janet; LAYSON, June (Ed.). **Dance history: An introduction**. Routledge, 2006.

ALÁRCON, Mónica. **Die Ordnung des Leibes- Eine Tanzphilosophische Betrachtung**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

ARISAKA, Yoko. Heidegger's theory of space: A critique of Dreyfus. **Inquiry**, v. 38, n. 4, p. 455–467, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft**. Frankfurt am Mainz: Suhrkamp, 2003.

DA NÓBREGA, Terezinha Petrucia Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, v. 13, n. 2, p. 141–148, 2008.

DESMOND, Jane C. **Embodying difference: Issues in dance and cultural studies**. **Cultural Critique**, n. 26, p. 33-63, 1993.

DURKHEIM, Émile; HALBWACHS, Maurice; DUBET, François. **L'évolution pédagogique en France**. 1969.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing empathy: Kinesthesia in performance**. Routledge, 2011.

FOSTER, Susan Leigh. **Dances that describe themselves: The improvised choreography of Richard Bull**. Wesleyan University Press, 2003.

FOSTER, Susan Leigh et al. **Choreography and narrative: Ballet's staging of story and desire**. Indiana University Press, 1996.

FOSTER, Susan Leigh. **Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance**. University of California Press, 1986.

FRALEIGH, Sondra Horton. **Dance and the lived body: A descriptive aesthetics**. University of Pittsburgh Press, 1987.

FRALEIGH, Sondra Horton; HANSTEIN, Penelope. (Ed.). **Researching dance: Evolving modes of inquiry**. University of Pittsburgh Pres, 1998.

FRANCO, Marcel Alves; MENDES, Maria Isabel Brandão de Sousa. Fenomenologia e Educação Física: uma revisão dos conceitos de corpo e motricidade. **Motrivivência**, v. 27, n. 45, p. 209–218, 2015.

FRANKO, Mark. What Is Dead and What Is Alive in Dance Phenomenology? **Dance Research Journal**, v. 43, n. 2, p. 1–4, 2011.

HANSTEIN, Penelope. **On the nature of art making in dance: An artistic process skills model for the teaching of choreography**. 1986. Tese de Doutorado. The Ohio State University.

- HANSTEIN, Penelope. **Educating for the future-A post-modern paradigm for dance education.** *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, v. 61, n. 5, p. 56-58, 1990.
- HUSSERL, Edmund. **Méditations Cartésiennes: Introduction À la Phénoménologie**, Paris, 1931.
- KLEIN, Gabriele. **Tanz in der Wissensgesellschaft.** In: Wissen in Bewegung. S. Gehn, P. Husemann, K. von Wilcke (Org.). Bielefeld: Tanzcript, p. 25-36, 2007.
- MARQUES, Daniel Alves Pereira et al. Dança e expressividade: Uma aproximação com a fenomenologia. **Movimento**, v. 19, n. 1, p. 243–263, 2013.
- McFEE, Graham. **The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding.** Hampshire: Dance Books, 2011.
- McFEE, Graham. **Sport, rules and values: Philosophical investigations into the nature of sport.** Routledge, 2004.
- McFEE, Graham. **Understanding dance.** Routledge, 1992.
- McFEE, Graham. **The concept of dance education.** Routledge, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura.** Edição 4. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- NASCIMENTO, Marcelo de Maio. Dança e Corporeidade: considerações fenomenológicas do espaço dançado e corpo percebido. **Revista Cena**, v. 1, n. 13, p. 1–15, 2013.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de psicologia**, v. 13, n. 2, p. 141-148, 2008.
- PARVIAINEN, Jaana. Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. **Dance Research Journal**, v. 34, n. 1, p. 11–26, 2002.
- PLATÃO, Diálogos– O. Banquete; FÉDON, Sofista. Político. **Traduções: José Cavalcante de Souza**, 1980
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxime. (1966 [1979; 1980]). **The phenomenology of dance.** Madison, WI: University of Wisconsin Press. Second edition: 1979, London: Dance Books Ltd.; 1980, New York: Arno Press.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxime. **Phenomenology as a Way of Illuminating Dance. In Illuminating Dance: Philosophical Explorations.** Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, p.124-145, 1984.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxime. Thinking in movement. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 39, n. 4, p. 399–407, 1981.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxime. **The Primacy of Movement**. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxime. Moving in Concert. **Choros International Dance Journal**, v. 6, p. 1-19, 2017.

SPARSHOTT, Francis Eduard. **Off the ground: first steps to a philosophical consideration of the dance**. Princeton University Press, 2017.

SPARSHOTT, Francis Eduard. **The future of dance aesthetics**. The journal of aesthetics and art criticism, v. 51, n. 2, p. 227-234, 1993.

SPARSHOTT, Francis Eduard. **Why Philosophy neglects the dance**. What is dance, p. 94-102, 1983.

WARBURTON, Eduard C. Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition. **Dance Research Journal**, v. 43, n. October, p. 65–84, 2011.

WIDMER, Cornelia. **Körper und Raum**. In: ALÁRCON, Mónica; FISCHER, Miriam. *Philosophie des Tanzes*. Freiburg: Frauen e.V, p. 61-66, 2006.

VON LABAN, Rudolf; LANGE, Roderyk. **Laban's principles of dance and movement notation**. Princeton Book Co Pub, 1975.

ZIMMERMANN, Ana Cristina. **Ensaio sobre o movimento humano: jogo e expressividade** [tese]. Florianópolis: Centro de Ciências da Educação/Universidade Federal de Santa Catarina; 2010.

NOTAS DE AUTOR

AGRADECIMENTOS

Não se aplica.

FINANCIAMENTO

Não se aplica.

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica.

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica.

LICENÇA DE USO

Os autores cedem à **Motrivivência - ISSN 2175-8042** os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Attribution Non-Comercial ShareAlike](#) (CC BY-NC SA) 4.0 International. Esta licença permite que **terceiros** remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, desde que para fins **não comerciais**, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico desde que adotem a mesma licença, **compartilhar igual**. Os **autores** têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico, desde que para fins **não comerciais e compartilhar com a mesma licença**.

PUBLISHER

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação Física. LaboMídia - Laboratório e Observatório da Mídia Esportiva. Publicado no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

EDITORES

Mauricio Roberto da Silva, Giovani De Lorenzi Pires, Rogério Santos Pereira

HISTÓRICO

Recebido em: 26 de maio de 2019.

Aprovado em: 15 de outubro de 2019.