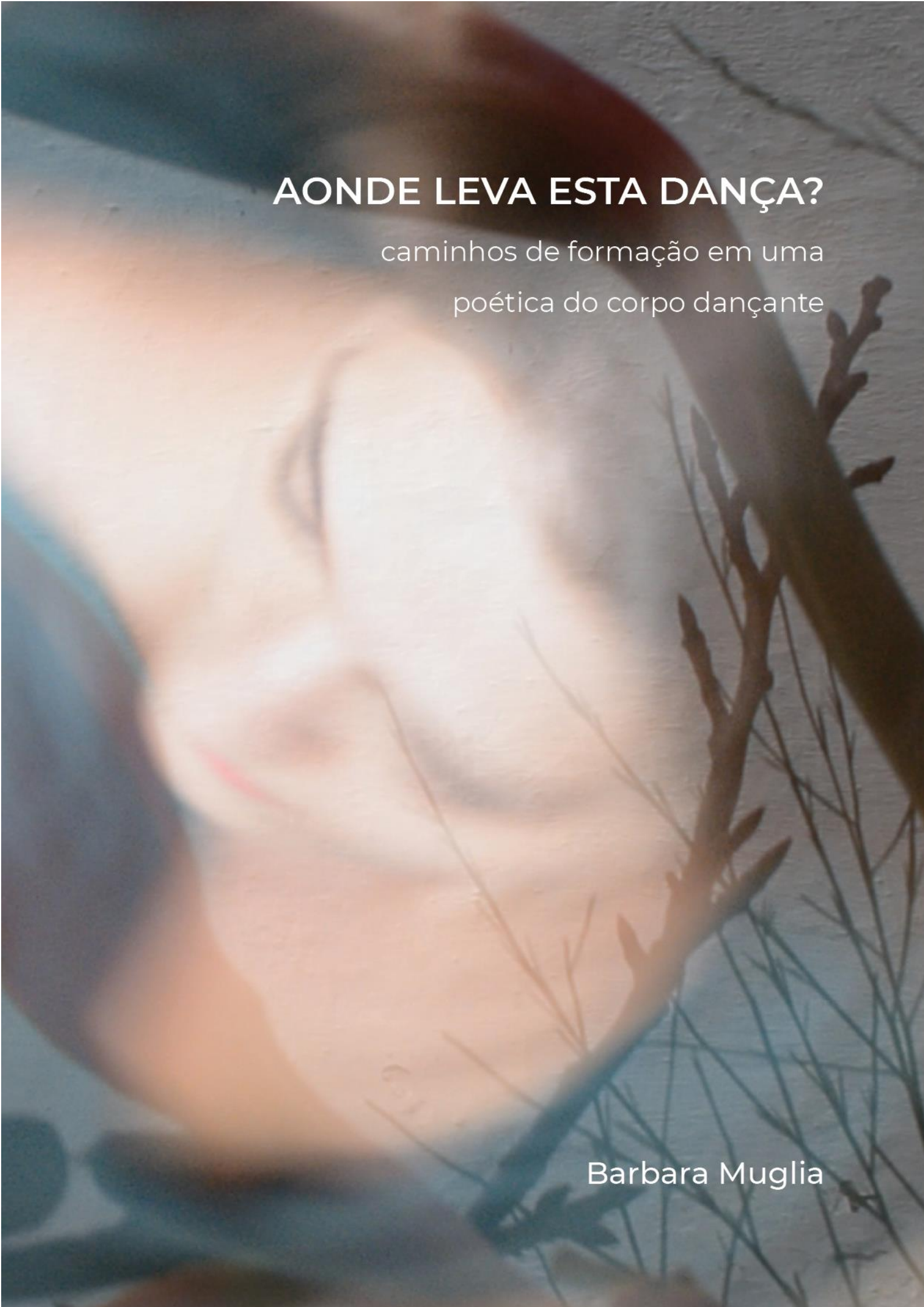


AONDE LEVA ESTA DANÇA?

caminhos de formação em uma poética do corpo dançante

Barbara Muglia

Barbara Muglia

Aonde leva esta dança?
caminhos de formação em uma poética do corpo dançante.

versão revisada

Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Educação.

Área de concentração: Cultura, Filosofia e História da Educação.

Orientação: Profª Drª Soraia Chung Saura

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação da Publicação
Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração Automática
a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a)
Bibliotecária da FE/USP: Nicolly Soares Leite – CRB-8/8204

M951a Muglia, Barbara
Aonde leva esta dança? - caminhos de formação em uma poética do corpo dançante / Barbara Muglia; orientadora Soraia Chung Saura. -- São Paulo, 2021.
280 p.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação Cultura, Filosofia e História da Educação) -- Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2021.

1. Corpo. 2. Dança. 3. Educação. 4. Imaginação. 5. Fenomenologia. I. Saura, Soraia Chung, orient. II. Título.

MUGLIA, Barbara. Aonde leva esta dança? caminhos de formação em uma poética do corpo dançante. 2021. 280p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Soraia Chung Saura
Instituição: Universidade de São Paulo
Julgamento:

Profa. Dra. Ida Mara Freire
Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina
Julgamento: Assinatura:

Profa. Dra. Luciana Esmeralda Ostetto
Instituição: Universidade Federal Fluminense
Julgamento: Assinatura:

Profa. Dra. Theda Cabrera Gonçalves Pereira
Instituição: Universidade Estadual Paulista
Julgamento: Assinatura:

Prof. Dr. Rogério de Almeida
Instituição: Universidade de São Paulo
Julgamento: Assinatura:

Agradeço

À dança e à poesia, pela vitalidade.

À Isadora Duncan, por abrir os caminhos para corpos dançantes
mais livres no ocidente.

À Sueli Cherbino e às demais professoras do Ballet Natura Essência,
Vania, Bianca, Inês e Samara, pela inspiração e iniciação à dança.

∞

À Soraia Chung Saura, minha orientadora,
pela liberdade e confiança,
pelo constante convite à maturidade.

A todas as pessoas que participaram desta pesquisa integrando
o núcleo de dança do Lab_Arte, por me permitirem acompanhar
o nascimento de alguns de seus gestos e poesias dançantes.

À Nádia Tobias Yanim, pela amizade e pela sensibilidade fotográfica,
por capturar efemeridades poético dançantes,
por tornar visíveis instantâneos do corpo vivido nesta tese.

Ao Marcos Ferreira-Santos, pela inspiração,
por ter vindo antes de mim,
por deixar vestígios.

∞

À minha família, por me trazerem ao mundo, me apresentarem a vida,
apoiarem e serem cúmplices de minhas expressões dançantes e poéticas.

Ao Sebastian, pelo amor e cumplicidade,
por caminhar ao lado em todo este percurso.

À Ida Mara Freire, pela generosidade e orientação,
por lembrar as caminhadas necessárias à dança.

Ao Rogério de Almeida, por me ensinar nuances de *amor fati*
uma aprendizagem eterna: afirmar a vida, amar o destino.

À Luciana Esmeralda Ostetto, pelas inspirações acerca do
par formação-transformação na educação.

À Fabiana de Pontes Rubira, por ajudar a encontrar o fio no labirinto
dentro do meu próprio coração.

À Elni Elisa Willms, pelo acolhimento e constante chamado
à manifestação de nossas potências criadoras.

À Mônica Caldas Ehrenberg, pelas aventuranças na formação de educadores.

Ao Walter Roberto Correia, pela amizade, por me ajudar a
descobrir a educadora em mim.

A Camila Teresa, Pê Braga e Eric Ito, pela co-criação da capa do trabalho.
À Tamara Castro, "irmar", pela revisão e tantas trocas.

Ao Lairton Carvalho, por me ajudar a ver minha dança em fotografia.
À Monalisa Lins e à Ana Laura, pela poesia fotográfica da criança no mar
que me lembra de mim, de nós.

À Sabrina Paixão, por ser sacerdotisa das fontes bibliográficas raras.

À Thaís Baptista, por compartilhar o amor pelas danças do mundo
e, é claro, por me enviar livros do além-mar.

À Ciranda-Maria, Camila, Tamara, Nádia, Elni, Fabiana, André, Renata, Sabrina,
Monalisa, Maíra, Bruna, Lila, por seguirmos juntas e fazermos de nossos
singulares caminhos menos solitários e mais solidários.

Ao Lab_Arte e todas as pessoas que o integraram, que o integram
e ainda o integrarão, por sonharmos e juntos realizarmos
educação de sensibilidade e arte em seus sentidos primordiais.

Ao Grupo de Estudos PULA, professoras e colegas, pelas partilhas e por
sempre renovar o encantamento com o corpo e as fenomenologias,
entre a poesia e o rigor.

Aos tantos amigos e amigas que fiz na pós, especialmente, Sirlene, Maria, Ronnie, Thaís, Eric, Pê e Lila, pelas aventuras e partilhas desde o início.

Ao Programa de Pós-graduação em Educação, colegas, docentes, funcionárias e funcionários, pelo espaço e diversidade de formação e pesquisas em educação.

Às funcionárias e aos funcionários da secretaria da Pós, por sempre nos auxiliarem e nos ensinarem a resolver burocracias institucionais com gentileza.

Às funcionárias e funcionários da Biblioteca da FEUSP, por – especialmente durante a pandemia da Covid-19 – não medirem esforços e nos auxiliarem com o acesso digital a fontes de difícil acesso, com edições esgotadas e de alto custo.

À representação discente da pós-graduação, pelas lutas e conquistas.

Às militâncias, pela defesa da universidade pública.

À universidade pública, por tornar possível esta e tantas pesquisas.

∞

Com esta tese, encerro um ciclo de quinze anos de USP.
Muito além da sala de aula, a universidade foi experiência na qual pude me constituir, me desmantelar e me constituir novamente inúmeras vezes ao longo dos itinerários e desvios da graduação e da pós-graduação.

Formei-me pessoa nas muitas atividades que integram o cotidiano universitário: disciplinas e cursos, grupos de estudos e criação artística, extensão universitária, voluntariados na escola pública, centro acadêmico, almoços nos restaurantes universitários, cafés com colegas, práticas corporais e de lazer no Cepeusp, na Raia Olímpica e outros cantos, fruição e cursos nos teatros, no Cinusp e em museus, além da participação e organização de eventos acadêmicos, artísticos e sociais.

É uma comunidade inteira para agradecer.

Então, a todas as pessoas com quem convivi,
meus mais sinceros agradecimentos.

São Paulo, novembro de 2021.

Barbara Muglia

RESUMO

Aonde leva esta dança?
caminhos de formação em uma poética do corpo dançante.

A dança sempre exerceu fascínio e mistério sobre as nossas existências pessoais e comunitárias. Ela esteve presente na vida humana como expressão, ato, comunicação e integração cósmico-social desde nossos tempos mais antigos. Os gestos dançantes falam diretamente à imaginação humana independente de qualquer discurso explicativo, sobretudo aqueles que acontecem como expressão mais livre possível. É possível experienciar e investigar as recorrentes dinâmicas e metamorfoses das imagens e gestos que emergem das percepções poético-existenciais do corpo dançante nos simultâneos movimentos de imaginação e realização. No contexto dos "estudos do imaginário" e sustentada por uma tradição antropo-filosófica, esta pesquisa é uma "jornada interpretativa" – isto é, um arranjo narrativo da própria investigação – que permeia experiências, teorias e procedimentos. O objetivo desta tese é investigar imagens, gestos e sentidos que recorrentemente emergem à consciência criadora da pessoa que, entre provocações e resistências, se abre à expressão dançante. Para isso, é realizada a descrição fenomenológica e a interpretação de recorrências simbólicas dos caminhos de (auto)formação do corpo dançante. As intervenções pedagógico-artísticas e a investigação ocorreram no núcleo de dança do *Laboratório Experimental de Arte-Educação e Cultura* – Lab_Arte. As atividades deste laboratório são abertas à comunidade em geral, mas a maioria dos participantes são estudantes de diversos cursos de licenciatura da Universidade de São Paulo. Tomando o silêncio e a respiração como ponto de partida à criação, os caminhos pedagógicos são orientados principalmente pelo que emerge no encontro de pessoas que, entre desejo e hesitação, escolhem compartilhar umas com as outras esses caminhos pessoais de busca pela sua própria dança. Dialogando com os imaginários elementares (terra, água, ar e fogo) investigados por Gaston Bachelard, os resultados sugerem que o imaginário dançante transcende as classificações elementares. A imaginação material da experiência dançante multiplica, amontoa e aglutina os elementos na transformação de imagens e gestos. E a poesia viva nos corpos pode parcialmente tornar dizível o indizível, visível o invisível e palpável o impalpável. Assim, esta pesquisa afirma o mistério inerente às experiências dançantes, mas também desvela algumas faces desses segredos secretados sobre a pele.

Palavras-chave: Corpo. Dança. Educação. Imaginação. Fenomenologia.

ABSTRACT

Where does this dance lead to?
Formation paths in a poetic of the dancing body.

Dance has always exercised fascination and mystery over our personal and community existences. It has manifested in human life as expression, act, communication, and cosmic-social integration since our earliest times. Dancing gestures speak directly to the human imagination and do not depend on any explanation discourse, especially those gestures happening as the freest expression. It is possible to experience and investigate the recurrent dynamics and metamorphoses of the emerging images and gestures from the poetic-existential perceptions of the dancing body in the simultaneous movements of imagination and realization. In the context of "imaginary studies", and supported by an anthropo-philosophical tradition, this research is an "interpretative journey" – *i.e.,* a narrative arrangement of the investigation itself – that permeates experiences, theories, and procedures. The objective of this research is to investigate images, gestures and senses that emerge recurringly in the creative consciousness of the person who, between provocations and resistances, opens herself to the dancing expression. For this, the present research makes a phenomenological description and interprets the symbolic recurrences of paths of (self)formation experienced by the dancing body. The pedagogical-artistic interventions and research activities occurred in dance nucleus at the Experimental Laboratory of Art-Education and Culture – Lab_Arte (*Laboratório Experimental de Arte-Educação e Cultura*). All activities in this laboratory are open to the broad community, but most participants are undergraduate students in education from different institutes of the University of São Paulo. Taking silence and breathing as a starting point for creation, the pedagogical paths are mainly guided by what emerges from the encounter between people who, among desire and hesitation, choose to share with each other these personal paths while searching for their own dance. Dialoguing with the elemental imaginaries (earth, water, air, and fire) investigated by Gaston Bachelard, the results suggest that the dancing imaginary transcends the elemental classifications. The material imagination of the dancing experience multiplies, piles, and agglutinates the elements in the transformation of images and gestures. And the living poetry in the bodies can partially turn the unspeakable into speakable, the invisible into visible, and the impalpable into palpable. Thus, this research affirms the inherent mystery in dancing experiences, but also unveils some faces of these secreted secrets on the skin.

Keywords: Body. Dance. Education. Imagination. Phenomenology.

SUMÁRIO

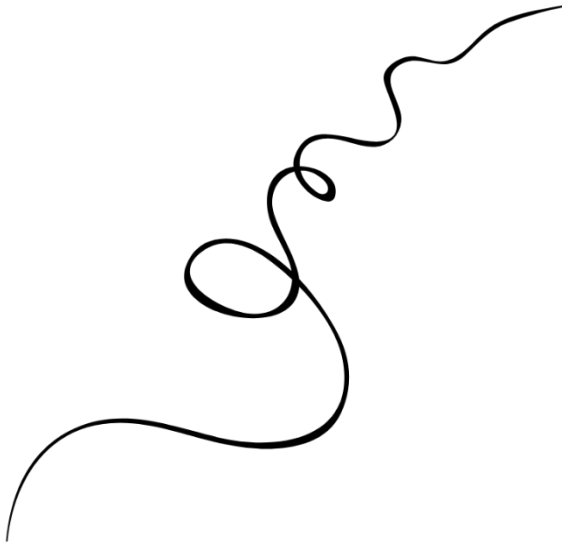
PRÓLOGO 11

I. PONTEIOS INICIÁTICOS 21
Interrogações 23
Imaginações do corpo 60
Despertam mil gestos em meu corpo 94

II. CAMINHOS 127
Do chegar 141
Dos cantos 146
Dos silêncios 151
Do sopro de vida 166
Das brotações 198
Das mitopoéticas 217
Dos desfechos 236

EPÍLOGO 253

REFERÊNCIAS 271



Às *minhas mestras e mestres.*

Às pessoas que se abrem a dançar,
a entoar gestos de sua mais íntima vitalidade poética.

A todas essas almas que confiam
na humana potência criadora,
formadora em encontros de corpo inteiro.

PRÓLOGO

E certa vez eu quis dançar como nunca havia dançado:
para além de todos os céus eu quis dançar.
– Assim falou Zaratustra
(NIETZSCHE, 2018, p. 107)

Aonde leva esta dança? é texto-ritual, nascimento de intensas e extensas investigação e maturação em *poiesis* (criação). O que hoje se presentifica nesta tese de doutorado elege e afirma o caminho dançante como integrante do processo de formação da pessoa, uma autocriação (MOUNIER, 1964) que acontece como grande busca de ser, incessante movimento de criativamente formar-se a si mesmo nos encontros com os outros e o mundo.

O texto intenciona aberturas sem a pretensão de esgotar o assunto, apresentar verdades únicas ou sistematizar saberes e práticas acerca da dança ou de seu ensino. Para isso, realizo a permeação de abordagens e procedimentos que auxiliam em maiores aproximações da experiência de abrir-se a dançar entre provocações e resistências (BACHELARD, 1997, 2008a), bem como a investigação de percepções poético-existenciais (ANDRIEU, 2015; MERLEAU-PONTY, 2011) e processos simbólicos (CASSIRER, 2001; DURAND, 2012) nelas reverberados, em especial, as imagens e imaginações (BACHELARD, 2001, 2008c), gestos e sentidos.

Ao estilo investigativo de uma jornada interpretativa (RICOEUR, 1994; FERREIRA-SANTOS, 2005a, 2005b; WILLMS *et al*, 2014), organiza-se um arranjo narrativo da pesquisa mesma constituída por trajetos experienciais, pelos compartilhamentos de percursos simbólicos e suas recorrências (SAURA; MEIRELLES, 2015), os quais substanciam a investigação de dinâmicas

imaginárias (BACHELARD, 1989, 1997, 2001, 2008b; DURAND, 1988, 1995, 2012) dessas aberturas dançantes, bem como a tarefa hermenêutica (ORTIZ-OSÉS, 2003; RICOEUR, 2008) de busca de sentidos humanos nesses caminhos expressivos que, recursivamente, também se constituem como caminhos de formação da pessoa que diz sim à própria dança.

> [a pessoa] é uma atividade vivida de auto-criação, de comunicação e de adesão, que em ato, como movimento de personalização, alcançamos e conhecemos. [...] Quem se recusa a escutar esse apelo e a comprometer-se na experiência duma vida pessoal, perde o seu sentido como se perde a sensibilidade um órgão que já não funciona (MOUNIER, 1964, p. 20).

Com caráter ensaístico e no exercício de uma razão sensível (MAFFESOLI, 1998) ou uma co-razão [*co-razón*] (ORTIZ-OSÉS, 2003), a escrita se dedica aos entres da razão e da poesia, reunindo essas formas polares não como quem procura fundi-las, mas buscando sua *coincidentia oppositorum* (DURAND, 2012): a coerência ou harmonização dos contrários em uma espécie de sintonia na qual não se anulam os contrastes, mas se modulam acordos e tensões.

Escrevi diversas aberturas e cheguei a muitos lugares e sentidos, o que me exigiu afirmar a inexatidão dos pontos de chegada ou resultados comumente esperados de uma pesquisa acadêmica e finalmente afirmar que cada palavra escrita, como cada passo dançado, nos abre um mundo de possibilidades, acontecimentos simultâneos e recursivos que co-incidem no dinamismo que marca a complexidade (MORIN, 2005) da nossa época e do próprio fenômeno estudado: a pessoa que se abre à expressão dançante, se iniciando, pegando impulso e confiança, avançando mais um pouco, recolhendo-se novamente, resistindo e reiniciando aberturas em uma eterna e incansável busca por manter viva a novidade das imagens que se profundizam. Afinal, foi um longo percurso na companhia de Gaston Bachelard, suas estudiosas e seus estudiosos; e, para ele, assim como nesta tese se evidenciará, "tudo se resume a movimento e dinamismo, ou mesmo a metamorfose" (DAGONET, 1965, p. 47).

Enfim, no ritmo variável e intrínseco às singulares viagens, escrevi esta tese como dançamos: criando caminhos, abrindo sendas, articulando sinuosos desvios, realizando laboriosas e, por vezes, incertas escolhas, entregando-me ao desconhecido, repousando, recuperando o fôlego das intensidades e recomeçando diversas vezes. Elni Elisa Willms *et al* (2014) assim dialogam comigo em seu artigo "A pesquisa como jornada interpretativa":

> Nem na pesquisa sabemos se fizemos todas as escolhas certas. Mas é preciso fazer uma aposta (ALMEIDA, 2010) (p. 119).
> A pesquisa gira, então, sobre esses dois eixos, o saber e o não saber. Amplia o conhecido mediante desvios e avanços conforme percorremos o trajeto, ora com mais luz, noutras vezes tateando as sombras, numa cadência e num compasso em que 'a sombra e a luz entremeadas, assim como o corpo e o espírito, interpenetram-se numa organicidade fecunda' (MAFFESOLI, 2001, p.19) (p. 120).

Aqui-agora, entre a academia e a poesia, aspirando diálogos, compreensões e sentidos, além de alguns de seus contornos contemporâneos, reencontram-se duas faces que a dança costuma ter em diversas obras da cultura: a de ser forma simbólica livre (LANGER, 1980) em imaginação material e expressão criadora (BACHELARD, 1997); e de também ser metáfora viva do próprio existir – como parecem compreender os filósofos Roger Garaudy (1980), Friedrich Nietzsche (2018), Paul Valéry (2012), as artistas da dança Isadora Duncan (2013) e Martha Graham (1991), entre tantas e tantos diversos artistas da dança e poetas de muitos tempos.

Ao longo de todo o texto, serão inúmeros os momentos em que articulo as noções gesto, gesticular e gesticulação. Assim sendo, cabe uma breve explanação acerca do que elas carregam como sentidos e significados.

Suzanne Langer (1980, p. 183) define:

> o gesto é movimento vital; para quem o executa, ele é conhecido de modo muito preciso como uma experiência cinética, isto é, como ação [...]. Para outros, ele aparece como um movimento visível [...] – ele é *visto e compreendido* como movimento vital.

> Assim, é sempre, ao mesmo tempo, subjetivo e objetivo, pessoal e público, desejado (ou evocado) e percebido.

Com base no pensamento de Maurice Merleau-Ponty (2009, 2011), é possível dizer que o corpo sente e gesticula no mundo e com o mundo, em um acordo perceptivo e comunicativo entre corpo e mundo, entre um corpo e outro corpo. Como comunicação, os gestos são também sinais, "um sistema de símbolos atribuídos e combináveis" (LANGER, 1980, p. 183) que podem ou não ter um significado linguístico, apesar de ser "sempre espontaneamente expressivo" (id). "[...] em virtude de sua forma, ele é livre e grande, ou nervoso e contido, rápido ou lento, etc.; de acordo com a condição psicológica da pessoa que o faz. Esse aspecto de autoexpressão é semelhante ao tom da voz na fala" (id). No entanto, a autora ainda esclarece:

> a gesticulação, como parte de nosso comportamento real, não é arte. É simplesmente um movimento vital [...]. Apenas quando um movimento que era um gesto genuíno é imaginado [...] é que se torna um elemento artístico, um possível gesto de dança. Então ele se torna uma *forma simbólica livre*, que pode ser usada para transmitir ideias de emoção, consciência e pressentimento, ou pode ser combinado ou incorporado a outros gestos virtuais, a fim de expressar outras tensões físicas e mentais (p.183, grifos meus).

Como diz Giorgio Agamben (2008, p. 13, grifos do autor): "se a dança é gesto, é porque, ao contrário, esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal* "; assim, o "gesto, é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens" (id).

Assim sendo, a palavra gesto, nestes escritos, enfatizará movimentos corporais mediadores de sentidos e significados e que podem, por meio de sua imaginação e simbolização, se tornar forma simbólica livre dançante. Também as expressões gesticular e gesticulação serão utilizadas com referência ao encadear dos gestos em uma expressão e comunicação, uma espécie de gesto a gesto de nossos gestos.

Em alguns momentos ao longo desta tese, cito Zaratustra, personagem importante na obra de Friedrich Nietzsche. Sabemos que, como alerta Gaston Bachelard (2001, p. 127), "abordar mediante um estudo sobre a imaginação um pensador como Nietzsche é desconhecer, parece, o sentido profundo de sua doutrina" (p. 127). No entanto, como o próprio Bachelard, escolho limitar nossos diálogos a excertos de "Assim falou Zaratustra", uma obra poético-filosófica que muito inspirou célebres artistas da dança, como as próprias Isadora Duncan e Martha Graham. Uma obra que também se fez bastante presente nos bastidores desta pesquisa me impulsionando ainda mais a seguir o caminho de sentir e pensar o ser inteiro, de buscar compreender o corpo como si-mesmo e a transmutação humana como transformação da própria energia vital.

Isso posto, esta jornada-tese se organiza em dois grandes trechos: os Ponteios Iniciáticos e os Caminhos.

Nos Ponteios Iniciáticos, cujo nome nos empresta a ritmicidade ondulante dos solos de viola[1] – como cíclicas repetições que vão gradativamente profundizando e atualizando uma experiência com o tema –, colocamos para dançar duas diferentes notas: as pontuações necessárias quanto ao referencial teórico-metodológico, às bases epistemológicas desta investigação; e algumas parábolas poéticas, episódios memoriais e exemplos de intensas experiências simbólicas que marcaram significativamente meus percursos iniciáticos como corporeidade em um existir dançante, bem como os de algumas pessoas participantes desta pesquisa. A escolha destas parábolas, episódios e exemplos se deu pelas recorrentes imagens neles despertas, deixando algumas pistas imaginárias para o que acompanharemos no trecho Caminhos.

[1] "Os solos de viola, conhecidos também por ponteios, são gerados a partir de duas notas musicais que, combinadas, reproduzem os mesmos intervalos cantados pelas duplas caipiras. Dessa forma a viola parece cantar, ou como é comum dizer, parece chorar", explica Ronnie de Almeida Alves Silva (2019, p. 22).

O trecho Caminhos traz um contorno específico do trabalho de campo realizado nesta investigação, um percurso experiencial vivenciado no Núcleo de Dança do Laboratório Experimental de Arte-Educação e Cultura, no qual, com a minha coordenação e orientação dos próprios corpos, pudemos realizar caminhos iniciáticos, aberturas de contato consigo mesmo, com o outro, com o espaço e, entre provocações e resistências, exercer a coragem de abrir-se à expressão criadora como pessoa que se põe no mundo por meio de sua dança, gesto a gesto.

Ao longo destes caminhos, a imaginação exerce toda a sua autonomia despertando uma exuberante gama de imagens poéticas que reverberam e nos contam alguns sentidos despertos pelas experiências dançantes. A escrita assume ainda mais seu fluxo de vaivém em que, com suporte de poemas, relatos e fotografias, se entremeiam resultados e discussões desta investigação. Através das descrições poéticas e intensos diálogos com autores que nos ajudam a profundizar o mergulho nas experiências e imagens, espero proporcionar o contato com alguns sentidos de nossas relações humanas também pedagógicas, das provocações e resistências à expressão como criação dançante e das ressonâncias e repercussões desses processos simbólicos na formação humana.

Aqui-agora, percebo-me corpo, massa viva, porosa e pulsante, logos do existir, *poiesis* encarnada de um só tempo em que convivem silêncios, memórias, sonhos, devaneios, símbolos, mistérios, derivas e devires. Um corpo-matriz que se imagina e se realiza dançante em gesticulações criadoras nos entres do mais singular de nossas almas e desse humano matricial que nos reúne e nos religa uns aos outros.

Então, aproximo-me e peço licença para receber-te neste texto-ritual acadêmico que irrompe em dança e poesia na saga por alguma coerência com seu próprio tema de estudo e suas múltiplas ambiguidades, polissemias e polivalências.

Como diz Maurice Merleau-Ponty (2012, p. 152) :

> De uma vida a outra as passagens não estão traçadas de antemão. Pela ação de cultura, instalo-me em vidas que não são a minha, confronto-as, manifesto-as uma à outra, torno-as compossíveis numa ordem de verdade, faço-me responsável por todas, suscito uma vida universal – assim como me instalo de vez no espaço pela presença viva e espessa de meu corpo. E, do mesmo modo que a operação do corpo, a das palavras ou das pinturas me é obscura: as palavras, os traços, as cores que me exprimem saem de mim como meus gestos, são-me arrancados por aquilo que quero dizer como meus gestos, por aquilo que quero fazer. Nesse sentido, há em toda expressão e mesmo na expressão pela linguagem uma espontaneidade que não suporta instruções, nem sequer as instruções que eu gostaria de dar a mim mesmo.

Assim sendo, em diversos momentos, oscilo entre as primeiras pessoas do singular e do plural: com uma, viso afirmar a presença viva e espessa deste corpo que se inscreve enquanto realiza esta pesquisa; com a outra, disponho-me a evidenciar momentos em que caminho na companhia de autoras, autores e participantes do núcleo de dança do Lab_Arte, todos colaboradores desta investigação. E há ainda aqueles momentos em que, pelas recorrências que se mostram, me percebo pertencente à espécie e sinto como se integrasse um grande coro de vozes, são esses os instantes em que falo por mim, arrisco e ouso falar por nós, além de abrir o diálogo entre esta pessoa que escreve e essa que me lê.

Então, te convido a não somente me acompanhar em leitura, mas a dançar entre nossos diferentes ritmos, imaginar, infletir, refletir e criar livremente nos silêncios entre as palavras que aqui residem. Afinal, a dança mais significativa dessa tese é a que está prestes a brotar deste encontro entre os nossos corpos.

Fazei como o vento quando sai de suas cavernas na montanha:
conforme sua própria música deseja dançar,
e os mares tremem e pulam sob seus passos.
– Assim falou Zaratustra (NIETZSCHE, 2018, p. 279)

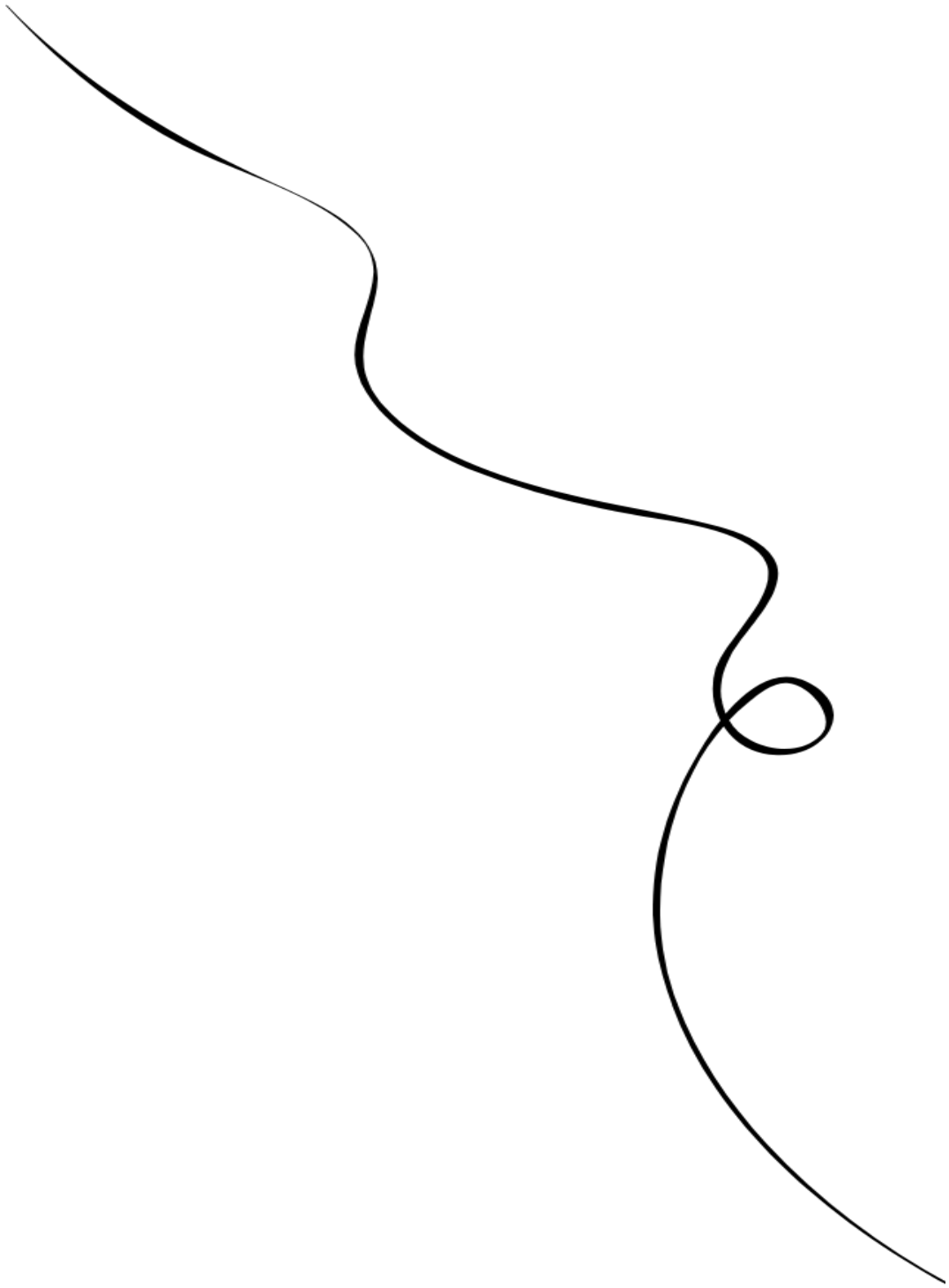
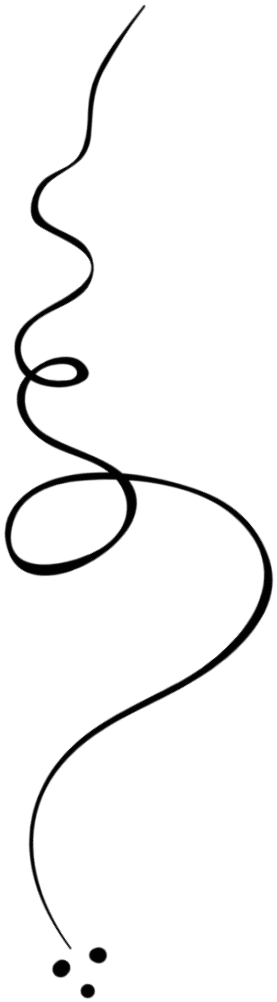


Foto 1 – Experimentações entre dança e escrita.
Dança: Barbara Muglia, fotógrafo: Lairton Carvalho.

I. PONTEIOS INICIÁTICOS



Vem, vem, seja você quem for,
não importa se você é um infiel, um idólatra,
ou um adorador do fogo;
Vem, nossa irmandade não é um lugar de desespero;
Vem, mesmo tendo violado seu juramento cem vezes,
vem assim mesmo.

Vem,
lhe direi em segredo
aonde leva esta dança.

Vê como as partículas do ar
e os grãos de areia do deserto
giram desnorteados.

Cada átomo,
feliz ou miserável,
gira apaixonado
em torno do sol.

Ninguém fala para si mesmo em voz alta.
Já que todos somos um,
falemos deste outro modo.

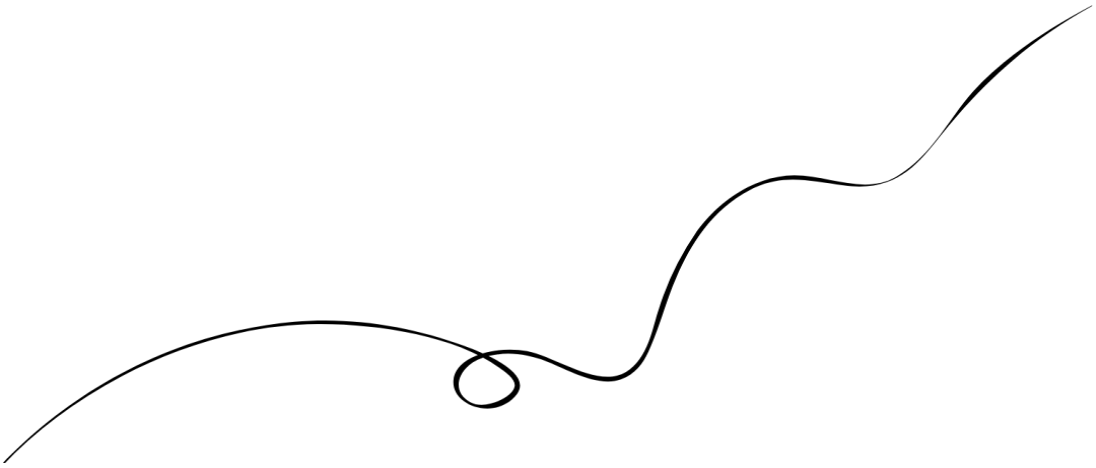
Os pés e as mãos conhecem o desejo da alma.
Fechemos então a boca e conversemos através da alma.
Só a alma conhece o destino de tudo, passo a passo.
Vem, se lhe interessa, posso mostrar.

Jalal ud-Din Rumi (séc. XIII)
Aonde leva esta dança
(2013, p. 5)

Interrogações

Toda aprendizagem de um saber
é uma evocação do ser.
– Georges Gusdorf (2003, p. 23)

Foto 2 - Brincriações dançantes na Concha Acústica, Praia do Boqueirão, Santos/SP (acervo pessoal, 1992).



... lá estava a criança dançando, brincante, imaginante com suas mãos desenhadoras enrolando-se e desenrolando-se...

Então uma pessoa grande questionou quem havia lhe ensinado aqueles movimentos. Recordo a perplexidade com a qual a pequena afirmaria "eu!", não fosse a fugaz pregnância da pergunta transformando aquela quase exclamação na balbuciada interrogação:

... e-e-eu?

Ressoando na alma, quantos infinitos existenciais possíveis estão contidos naquela balbuciação?

Os dedos recordam seu vagar pelo ponto de interrogação desenhado no caderno de caligrafia; e repetir este gesto em uma pausa de escrita me intriga:

como podem algumas interrogações dançarem essa curva que pontua
tão dentro e profundo alguns mistérios de nós?

A pontuação vira ponteio no qual se ligam ritmadamente mais de um movimento: a viagem da curva maleável e a firmeza que marca o mapa desta dança se delineando. A criança nunca havia pensado sobre a dança, sequer lembrava se, em algum momento, alguém teria lhe ensinado aquilo ou se estaria reinventando algo visto por aí.

Gesticulava e devaneava, dançava e imaginava, imaginava dançando, dançava imaginando. Brincava em corpo a corpo, desvelava-se nos encontros entre a vontade de sua viva matéria e as vontades das matérias do mundo, nos diria Gaston Bachelard, entre resistências e provocações (1997; 2008a), exuberâncias (2008b) e maravilhamentos (2009) com as imagens que ali se movimentavam naquela relação imaginária com o mundo.

... E na interrupção uma pausa, um corte na fluidez e uma fundante mudança de rumo. Despertava como corporeidade nesse existir metamorfoseante que, ainda sem compreender, passava a também infletir e refletir sobre isso que remanesce do vivido.

"Que grande é a vida quando meditamos nos seus começos!", exclama o filósofo-poeta Bachelard (2009, p. 104); "meditar sobre uma origem, não é isso sonhar? E sonhar sobre uma origem não é ultrapassá-la?" (id). É ele quem também orienta: "Só se pode estudar o que primeiramente se sonhou. [...] e são necessárias muitas experiências para se apagarem as brumas do sonho" (BACHELARD, 1994, p. 34).

Pois bem. Entre as brumas de alguns sonhos dançantes, especialmente esses que nos acontecem de olhos abertos e a que chamamos devaneios (BACHELARD, 2009), a pequena é arrebatada pela interrogação provocadora daquilo que talvez tenha sido um primeiro gérmen de meditações estranhadas e entranhadas em seu dançar, instigadoras do que hoje se compreende como vontade de tomar alguma ciência, consciência, algumas percepção e compreensão mais profundas acerca daqueles mistérios que experienciava dançando.

A pergunta suga a bailarina sonhadora de seu fluido transe dançante e a impulsiona em um espírito reflexivo. A partir de seus devaneios dançantes; desperta curiosidades para além da sua inerente criatividade, ou melhor, através dela, já que sem ela não há criação.

Impregnada, a interrogação enraíza, se ramifica, brota... dança; lança a criança e segue me lançando em inquietas, insaciáveis e apaixonadas inflexões e reflexões acerca da minha e da nossa experiência humana dançante.

Eu sonhava ser bailarina. Lembro bem de todas as professoras de balé e dança moderna durante a infância e a adolescência, pessoas com quem me desenvolvi técnica e artisticamente, com quem também ensaiei questionamentos mais inquietos. Adolescente, perguntava incessantemente:

Afinal, que é a dança?

A decorada resposta léxica do dicionário, "sequência de movimentos rítmicos e expressivos geralmente dançados ao som de música", definitivamente não me satisfazia, me intrigava. Dançar contém um mistério que sempre me inquietou... e essas inquietações eclodiam em algumas aulas de teoria da dança, de expressão corporal e em momentos de criação ao longo dos anos.

Uma professora sorria silenciosa e cismada, outra balançava a cabeça como se não entendesse, outra ainda desviava e me reconduzia de volta aos exercícios e ensaios... Cada uma ao seu modo me despertava distintos afetos, o que provocava diferentes caminhos na busca por experienciar mais e mais aquelas sensações, imaginações e sentidos dançantes, por talvez compreender essas nossas danças tão antigas quanto a humanidade.

Um dia, Sueli Cherbino, uma dessas professoras que também havia sido mestra das demais, respondeu:

A dança é isso que você sente, é expressão da alma humana;
quem dança está mais perto de um Deus.

Eu ainda não sabia, mas ali ela me apresentava uma compreensão da dança e da alma humana, percepções de mundo e de humanidade que permeavam a dança de Isadora Duncan (2013), conhecida como a bailarina dionisíaca, uma referência.

Sueli foi uma mestra, não somente por aquela resposta. Ao escutá-la, assistir sua dança e fazer suas aulas, eu sentia que quase entendia. Presenciar os espetáculos da Cia Natura Essência e assistir as minhas professoras dançando desde os onze ou doze anos exercia certo fascínio em meu corpo. Suas danças marcaram minha corporeidade com gestos que até hoje reaparecem quando danço. Parecia bastante orgânico escolher aquele caminho, seguir seus passos com os meus próprios, continuar a linhagem...

Com influências de artistas pioneiras e pioneiros da dança moderna e contemporânea, especificamente, Isadora Duncan, Martha Graham, Lester Horton, José Limón, Merce Cunningham, Trisha Brown e Pina Bausch, aprender a dançar com a Sueli me iniciou na profunda busca de um corpo que dança sua energia se reintegrando à natureza, buscando compreender a vida contemporânea, ensaiando e experienciando certa eternidade dessas relações com esse si mais profundo que habita a todos nós, uma "natura essência" – daí o nome de sua escola de dança, o qual Sueli Cherbino assim descreve em seu relato:

> *O corpo é feito para experienciarmos a dualidade, a densidade, o tempo, o espaço, o andar na praia, o ver o pôr-do-sol, o sentir a chuva, o envelhecimento, a morte biológica. Ele é parte do EU SOU experimentando as sensações, percepções, o cheiro, o som, o silêncio. Ele é apenas a forma NATURA, mas em seu íntimo, lá no centro, existe o corpo de luz que nos acompanha, que vive em várias dimensões, sem idade, sem peso, sem dor, sem distrações, que é a ESSÊNCIA. Essa integração entre o NATURA e a ESSÊNCIA é a real encarnação, muito mais que um nome, uma busca interna...*

Eu apenas dançava brincante ainda sem conhecer aulas de dança quando foi criada "Ensaio de Enigma" (1995), uma coreografia dançada por mulheres de diferentes gerações do Ballet Natura Essência, sempre despertando muita emoção em dançantes e no público. É uma dança "de dentro pra fora", "que trouxe muita descoberta em nós", dizem algumas dançantes. A cada geração que compunha e encenava aquele coro mítico feminino, dançávamos o amor em suas muitas formas, especialmente nosso amor por dançar.

Aceitar o enigma sem o deslindar é aprender a viver; é amadurecer:
exige trabalho interior penoso, grandeza, equilíbrio e autoconhecimento.
[...]
Viver em plenitude todos os polos de que somos compostos,
eis a ressurreição em vida.
O amor, em sua qualidade de rio de muitas vertentes,
ajuda e ilumina esse processo de autodesconhecimento permanente
que é a única forma de autoconhecer-se.
Por isso o amor é um estranhamento;
e, ao vivê-lo, os amantes atrapalham-se, atropelando-o.

– Do amor, ensaio de enigma
Artur da Távola (1983, p. 15)

Foto 3 – Coreografia "Ensaio de enigma".
Dança: Sueli Cherbino e Cia Natura Essência.
(acervo pessoal, 1995).

Parece que, com essa dança, se afirmou em minha constituição o enigma e o desejo de ampliar e profundizar a busca de desconhecimentos, reconhecimentos, criações e recriações do corpo dançante, seus movimentos e sentidos.

Com esse engajamento, cheguei à Universidade de São Paulo em 2006 e percebo que, também por conta dele, minha experiência universitária do período de graduação em educação física transpôs o cumprimento das disciplinas obrigatórias. Foi participando de movimentos estudantis artísticos[2], projetos de extensão universitária em que pude promover vivências expressivas e dançantes junto a estudantes de diferentes ciclos da escola pública e meus próprios colegas, além de grupos de estudos voltados ao corpo e a saberes docentes[3], que me fortaleci como pessoa e artista, além de me iniciar como educadora e pesquisadora.

Enraizei ainda mais na área da educação a partir de 2011, com a descoberta das possibilidades poético-acadêmicas da educação de sensibilidade no encontro com o Lab_Arte – Laboratório Experimental de Arte-Educação e Cultura, na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, na época coordenado pelos professores Dr. Marcos Ferreira-Santos e Dr. Rogério de Almeida, e cujo núcleo de dança passei a coordenar no segundo semestre de 2012. Logo na sequência, entrei em contato e passei a integrar também o Grupo de Estudos PULA, coordenado pelas professoras Dra. Soraia Chung Saura e Dra. Ana Cristina Zimmermann, vinculado ao Centro de Estudos Socioculturais do Movimento Humano, da Escola de Educação Física e Esporte, também da Universidade de São Paulo. Como contam as duas professoras

> Na Faculdade de Educação e na Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo, tanto Gaston Bachelard

[2] Destaco o antigo Grupo de Dança Muito Prazer! e o Grupo de Teatro Gota D'água.

3 Principalmente o Grupo de Estudos Saberes e Práticas docentes para a Educação Física, coordenado pelo Prof. Dr. Walter Roberto Correia; e o Grupo de estudos e pesquisas em Gesto, Expressão e Educação (GEPGEE), coordenado pela Profa. Mônica Caldas Ehrenberg.

> quanto Maurice Merleau-Ponty têm sido filósofos referência no que tange a análise de investigações que envolvem o corpo e a arte nos processos formativos. Dentre os acadêmicos e suas pesquisas relacionadas às áreas de Cultura, História e Filosofia da Educação na FE-USP, e de Dimensão Sociocultural do Movimento Humano na EEFE-USP, identificamos crescente interesse em temáticas, ações e pesquisas que incluam a dimensão mais sensível e estética do conhecimento, sem detrimento da dimensão teórica e racional. [...] A filosofia e as áreas de fenomenologia e fenomenologia da imagem, contribuem no propósito de uma busca epistêmica, a fim de investigar e aprofundar temáticas tão variadas quanto fascinantes (SAURA; ZIMMERMANN, 2018, p. 114):.

Recebida nesses dois grupos de pessoas, como eu, fascinadas pelo corpo e suas expressões, pelas artes, pela educação e, especialmente, pelo potencial iniciático que percursos de experimentação e criação têm de nos engajar nas metamorfoses de ser da nossa própria existência, sempre situada e situando-se no fazer junto, na comunidade, no mundo, na época, compreendo que ali experienciei diferentes ciclos de iniciação como pessoa, artista, educadora e pesquisadora.

> Como núcleo comum, os dois grupos permitem que alunos de pós-graduação atuem como formadores, requerendo a compreensão do exercício de docência, na docência. Na nossa perspectiva, o ensino não trata apenas da transmissão de conhecimentos, mas é sobretudo a elaboração conjunta destes conhecimentos e saberes, em debate e em diálogo promovendo aprendizados constantes sobre os fenômenos pesquisados, mas também sobre si e sobre o outro. Sabemos que ensinar é maiormente aprender e reaprender (*ibid*, p. 115)

No Lab_Arte, amadureci como educadora e pesquisadora na coordenação do núcleo de dança, além de me iniciar nos estudos do imaginário (DURAND, 1995, 2012; FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012) e da antropologia da pessoa (MOUNIER, 1946, 1964; RICOEUR, 1994, 2008). No PULA, pude aprofundar estudos interdisciplinares e trocas teórico-metodológicas sobre a fenomenologia da percepção (MERLEAU-PONTY, 2011; ANDRIEU, 2014; NÓBREGA, 2008; ZIMMERMANN; SAURA, 2019) e, principalmente, a fenomenologia da imagem e da imaginação (BACHELARD, 1997, 2001, 2003, 2008a, 2008b, 2008c; DAGONET, 1965; BARBOSA, 1996; SAURA; ZIMMERMANN, 2018).

No entanto, mais do que iniciações teórico-metodológicas, rapidamente Lab_Arte e PULA se tornaram meus principais espaço-tempos de contatos, comunicações, estudos e criações e, com o ingresso na pós-graduação, o núcleo de dança do Lab_Arte se instaurou como campo de investigação e lócus originário de muitas das experiências, inflexões e reflexões que substanciaram minha dissertação de mestrado – "Corpocriação: ensaios mareados sobre criação poético-corporal em educação" (RODRIGUES, 2016) – e que seguem nutrindo e integrando esta tecitura em doutoramento por meio das contínuas prática, atitude e ética docente e pesquisadora.

A seguir, contarei um pouco mais sobre o Lab_Arte, já que é nele que se realiza a pesquisa de campo que compõe significativamente esta investigação.

Trata-se de um laboratório didático e artístico, diretório de estudos e pesquisas oficializado em 2006, mas cujos movimentos começaram em 2004 com a iniciativa de estudantes das licenciaturas da USP que, inspirados e apoiados pelas ações, cursos, artes e reflexões do Prof. Dr. Marcos Ferreira-Santos, sonhavam com mais experiências em que o corpo, a sensibilidade e a criatividade fossem centrais na formação de professores e demais pessoas interessadas em participar.

Com oficinas culturais, colóquios (pensartes) e saraus[4], a proposta sempre foi oportunizar tempo e espaço para compartilhamento de experiências com arte, outras expressões e manifestações culturais.

No início, as monitoras e monitores das oficinas eram os próprios estudantes da graduação. Já há cerca de dez anos, com parcerias com organizações sociais[5] e o avanço de pesquisas que dialogam com o trabalho realizado, a coordenação dos

[4] É possível saber mais sobre o Lab_Arte e suas ações no site: https://www.labarte.fe.usp.br/.

[5] Destaco aqui os projetos "Cala-boca já morreu" e "Trecho 2.8", representados pela parceira de longa data, educadora e pesquisadora Dra. Grácia Lopes Lima; ambos os projetos realizam importante trabalho social criando pontes afetivas entre educação não escolar, saúde mental e cidadania, lutando pelo direito universal a expressão e comunicação.

núcleos passou a englobar também estudantes de pós-graduação, pesquisadores e profissionais parceiros.

Mantendo o sonho vivo e trabalhando por sua renovação a cada realização, o laboratório vem se tornando referência na formação de pessoas, principalmente professoras e professores, com seu trabalho e perspectiva dos itinerários de (auto)formação e educação de sensibilidade; o que segue acontecendo com gestão compartilhada e a atual coordenação do Prof. Dr. Rogério de Almeida e da Profa. Dra. Soraia Chung Saura.

Foto 4 – Experiência no núcleo de dança no palco do Lab_Arte. Foto: Nádia. Tobias Yanim.

Aqui é preciso desacelerar a narrativa para um enraizamento em solo teórico, a fim de introduzir e dialogar com essas noções fundamentais: itinerários de (auto)formação, educação de sensibilidade e pessoa.

> Os itinerários de formação pressupõem que não há uma única maneira de se formar, a escolar, mas múltiplos caminhos que se abrem à nossa escolha e que propiciam uma autoformação, ou seja, a aquisição, mas também construção, elaboração, criação de valores, pensamentos, sentimentos que nos situam no mundo, em suas múltiplas manifestações, sejam estéticas, sociais, éticas, psicológicas etc. (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 142).

É possível então frisar que essa concepção de autoformação não deve ser confundida com autodidatismo, pois "o autodidata seria aquele que ensina a si mesmo, o que é um contrassenso, pois ninguém pode ensinar o que não sabe" (ALMEIDA; FERREIRA-SANTOS, 2011, p. 8) e só aprendemos na relação com o outro, ainda que este outro se apresente na forma de um livro, um site, um fórum ou até mesmo uma matéria ou objeto com os quais a pessoa pode se relacionar e, pela interação, observação e exploração curiosa e investigativa, produzir conhecimentos e saberes.

> [...] a noção de formação aqui empregada é similar a educar-se, ou seja, processo em que o educando aprende a conviver com outro no exercício da própria convivência, em que responde pelas próprias escolhas, em que se insere nas culturas que permeiam sua existência, em que busca conhecer e aplicar seu conhecimento na escrita de sua trajetória, no que se chama muito genericamente de vida, mas que não deixa de ter a sua força filosófica, antropológica. Enfim a formação é um processo que dura toda a existência, pois cada etapa da vida exige uma preparação diferente para lidar com os próprios desafios da vida (*ibid*, p. 8).

Com essa compreensão acerca da formação humana, delineiam-se contornos de uma educação de sensibilidade, um modo possível de sentir, pensar e atuar em processos educacionais, na escola ou no âmbito dos itinerários de (auto)formação, "a partir de uma razão sensível, do exercício da imaginação, da experimentação poética e valorização do imaginário para lidar com a alteridade sem mecanismos etnocêntricos" (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 142):

> Aqui se privilegia o refinamento da sensibilidade através de todos os sentidos (visão, audição, paladar, tato, olfato, intuição, cinestesia), com a preocupação de inter-relacionar ética e estética num contexto dialógico em que mestre e aprendiz troquem, incessantemente, de lugar, atualizando o arquétipo do mestre-aprendiz (id).

Enquanto "uma educação baseada num *racionalismo poético* (Bachelard)" (FERREIRA-SANTOS, 2010, p. 76, grifos do autor), a educação de sensibilidade se faz como:

> exercício constante da configuração do campo perceptivo, com o refinamento de todos os sentidos e sua reversibilidade para a transfiguração de uma determinada estrutura de ser, através da experimentação, da dialogia e da escuta atenta. O que mantém íntimos laços com o processo de personalização, na visão da Antropologia Personalista de Mounier é auxiliar os alunos no movimento constante de exteriorização/interiorização, engajamento/desengajamento na sístole/diástole que caracteriza a tensão entre a facticidade do mundo, que me determina [...], e a possibilidade de minha transcendência [...], através de mediações relacionais [...]. (*ibid*, p. 77)

Seria portanto uma educação que rompe com os dualismos que apartam as compreensões de corpo e mente, matéria e espírito, carne e alma, e se centra na percepção de suas integrações e recursividades, voltando-se à formação da pessoa, segundo Emmanuel Mounier (1946, 1964), essa unidade viva e criadora que somos, uma atividade vivida de quem se insere no mundo por sua expressão e dialoga com ele por sua permanente abertura e comunicação.

Antonio Joaquim Severino (1983), em seu livro *Pessoa e existência*, oferece uma iniciação ao personalismo de Mounier. Ali apresenta a pessoa como "ser social, vital e encarnado" (p. 49), cuja condição humana é a de ser "a abertura de um absoluto permanente, continuamente se encarnando na situação de uma relatividade perene" (p. 35). Segundo o autor, por sua condição de corporeidade, compreendemos que "a pessoa humana *é* um corpo, *é* seu corpo e não apenas *tem* um corpo" (p. 47, grifos do autor), é carne, sangue e suor, expressão vital de "um meio entre os demais, parte integrante do ambiente natural. É pelo corpo

que o homem se enraíza concretamente na natureza, é ele que é o intermediário *imediato* entre o homem e a natureza" (id, grifos do autor).

> A matéria é um feixe de relações [...]. Até nas formas mais elementares de minha existência me afirmo como pessoa, e, nunca sendo fator de despersonalização, muito pelo contrário, a minha existência incarnada é fator essencial da minha situação pessoal (MOUNIER, 1964, p. 50-51):

Nesse sentido, estamos articulando uma dimensão de pessoa humana, inteira, espiritual e carnal, "integralmente 'corpo' e integralmente 'espírito'" (*ibid*, p. 39). Isso porque, como corporeidade, "esta relação complexa garante à dimensão psicológica um enraizamento carnal essencial, um *élan vital* " (SEVERINO, 1983, p. 48), isto é, um impulso vital. Dessa forma, Mounier (1964) enfatiza a pessoa como junção, "dialética" (p. 50) dessas duas "substâncias" (p. 39): corpo e espírito em uma só existência incarnada.

> Efetivamente, as duas experiências não são separáveis: *existir subjetivamente*, *existir corporalmente* são uma única e mesma experiência. Não posso pensar sem ser, nem ser sem o meu corpo: através dele *exponho-me* a mim próprio, ao mundo, aos outros, através dele escapo à solidão dum pensamento que mais não seria do que um pensamento do meu pensamento. Recusando-se a entregar-me a mim próprio, inteiramente transparente, lança-me sem cessar para fora de mim, na problemática do mundo e nas lutas do homem (*ibid*, p. 51, grifos do autor).

E continua:

> [meu corpo] Através das solicitações dos sentidos lança-me no espaço, através do seu envelhecimento ensina-me o tempo, através da sua morte lança-me na eternidade. A sua servidão pesa-nos, mas ao mesmo tempo é base para qualquer consciência e para toda a vida espiritual. É mediador onipresente da vida do espírito (*id*).

Como destaca Severino (1983, p. 37), citando Mounier: "eis porque ao pensamento compete 'tornar-se carne, carne de existência e em cada homem, carne de sua existência'", pois o pensamento surge na pessoa através de sua experiência incarnada no mundo e se expressa através de sua corporeidade.

A pessoa é aquela que se faz presente, se expõe, se exprime: ela faz face, é rosto. "A palavra grega mais próxima da noção de pessoa é *prósopon*: aquele que olha de frente, que afronta" (MOUNIER, 1964, p. 97) com sua presença, também convocando o outro a presentificar-se. No entanto, por vezes, encontra um mundo hostil no qual uma atitude entre proteção e oposição passa ser própria da sua condição humana.

Assim, a pessoa pode ser compreendida como presença e integração, mas também como protesto: diz sim, aceita, acolhe, adere à natureza, aos outros, ao mundo, à história; também rompe, desliga-se, escolhe ser e não ser.

> A mais humilde existência é já separação, de-cisão. Cada ligação trava a minha liberdade, cada obra impõe-me o seu peso, cada noção imobiliza o meu pensamento. Tudo torna difícil a minha presença no mundo! Perco-me fugindo dela, perco-me também quando a ela me entrego. Só conseguirei salvar, parece, tanto a minha capacidade para prosseguir, como a própria juventude do meu ser, se a cada momento for pondo tudo isso em dúvida, crenças, opiniões, certezas, fórmulas, adesões, hábitos, relações. (*ibid*, p. 100)

Por isso, "a ruptura, a reviravolta, são categorias essenciais da pessoa" (id), evidenciarão essa sua força absolutamente necessária para afirmar-se no mundo e fazer-se existência livre por sua qualidade sempre renovada e de permanente auto invenção.

Estamos compreendendo uma liberdade que "não é manifestação espontânea" (*ibid*, p. 112); necessita de contornos, assim como o corpo necessita de sua pele, e tem suas condições, tal como nossas situações concretas em um mundo também concreto. "Não a alcançamos [a liberdade] senão por dentro, pela raiz, nascendo com ela" (id); e essa raiz só se firma integrando-nos à terra, ao mundo, e comunicando-nos com os outros seres ao nosso redor.

A pessoa então se aproxima da atitude ética "duma pessoa, desta pessoa, assim constituída e situada em si própria, no mundo e perante os valores" (*ibid*, p. 116),

da atitude de uma pessoa buscadora de certo "equilíbrio conflitual" (MAFFESOLI, 1998, p. 84). Aproxima-se disso, que muito mais do que uma ilusória manifestação ausente de conflitos, vai se articulando e metaforicamente dançando na constante busca de uma "harmonia dinâmica" (*ibid*, p. 219) pela qual a vitalidade flui.

> [...] a existência, ao mesmo tempo que é manifestação espontânea, é também espessura, densidade; ao mesmo tempo que é criação, é dado. Não sou somente o que faço, o mundo não é somente o que quero. Sou dado a mim próprio e o mundo antecede-me. Sendo esta a minha condição, há na própria liberdade um peso múltiplo, o que lhe vem de mim próprio, do meu particular que me limita, o que lhe vem do mundo, das necessidades que a constrangem e dos valores que as primem. Sua gravitação é verdadeiramente universal (MOUNIER, 1964, p. 113).

Desse modo, é possível compreender essa perspectiva fenomenológica e antropológica da existência pessoal como algo que muito se difere da compreensão de uma existência individual que tendesse ao individualismo, pois não existe a pessoa desvinculada de suas relações com os outros, com seu mundo, sua cosmicidade, sua época. Compreendemo-la como um complexo indissociável corpo-alma-mundo, uma integração psico-orgânica, uma unidade de ser que media e liga a pessoa aos outros, à natureza, ao cosmos, à sua historicidade, à sua destinação (MOUNIER, 1946; 1964).

Então, a pessoa é um movimento dialógico, vontade afirmada em plena constituição, prenhe de "assinalar a sua dupla condição de ser situado e de ser autoformativo, numa permanência aberta" e é "[...] na busca de sua realização existencial mais plena do que a ideia, que o conhecimento, no seu esforço de tematização, deverá lançar-se para tentar compreender esta realidade perenemente misteriosa." (SEVERINO, 1983, p. 37, grifos do autor).

Isso posto, é possível retornar ao fluxo narrativo desta investigação.

Ao longo de meu período na pós-graduação (2013–2021), desde o mestrado, mas

especialmente durante este doutoramento, além das experiências com as atividades do núcleo de dança do Lab_Arte, também tive oportunidades de espraiamento por outros lugares, compartilhando itinerários de formação com estudantes e profissionais das áreas de educação e saúde em diversos eventos e instituições de ensino públicas e privadas em São Paulo e em outros estados.

Com a perspectiva da educação de sensibilidade e dos itinerários de (auto)formação, as vivências costumam se voltar a um redespertar do corpo, dos sentidos, da imaginação e dessa pessoa humana criadora e dançante que podemos ser.

Foto 5 – Núcleo de Dança Lab_Arte. Foto: Nádia Tobias Yanim.

Quando me dei conta, estava interagindo com pessoas, sobretudo educadoras e educadores, de diversas localidades e que estavam muito mais acostumadas às convencionais e impessoais formações e capacitações com estrutura de grandes eventos, palestras e cursos técnico-teóricos mais voltados a didática e metodologias de ensino-aprendizagem. Entre estranhamentos e encantamentos tanto de minha parte, quanto da parte daquelas pessoas – o que me foi relatado diversas vezes –, as vivências reverberam sentidos com passar dos dias, meses, por vezes anos e seguem encontrando seus lugares nas nossas experiências e na narrativa de nossos percursos pessoais.

Transitando por tantos cantos e acompanhando as aberturas dançantes de pessoas tão diferentes entre si, percebo que amplio horizontes e contatos com diferenças pessoais, culturais, sociais... Diante de nossas diferenças, saltam aos meus olhos e me intrigam gestos, dinâmicas e temas que reaparecem em seus percursos dançantes, sentidos semelhantes que escuto em relatos nas rodas de conversa ao final dos encontros e conversas de corredor.

Então, vim compreendendo que, enquanto convido as pessoas para vir e compor junto comigo as vivências, sigo recíproca e continuamente me formando como educadora-dançante-pesquisadora, trabalhando sensibilidades e exercitando o acompanhamento do outro como outro e a leitura dessas experiências.

No encontro com o diferente, sou convocada a sair de mim mesma e lançar-me a uma coimplicação relacional e a uma apropriação da alteridade (ORTIZ-OSÉS, 2003), a reconhecer o outro em sua própria realidade e itinerário de (auto)formação em expressão, o que muito contribuiu com o amadurecimento de minhas percepções e compreensões acerca dos nossos caminhos dançantes, da profundidade, abrangência e irradiações das proposições e investigações.

De interrogação em interrogação, vieram se renovando estranhamentos, paradoxos, ambiguidades e redundâncias que me moviam perguntadeira:

Como nasce a dança em nossos corpos?
...
De onde e como vêm essas expressões que se imaginam na nossa corporeidade?
...
O que essas danças nos dizem sobre nós?
...
Quem é esse outro que, quando se abre a dançar, me toca tão profundamente?
...
Como repercutem essas danças na nossa formação como pessoa humana?
...
Entre reticências que não encerram perguntas de infinitos, como indagar esses fenômenos sem desviar da experiência dançante, mas seguindo através delas?

Com essas perguntas, iniciei os rascunhos deste texto em que venho investigando as minhas e nossas buscas nos contatos e gesto a gestos dançantes. Como em pulsos iniciáticos, meu percurso pessoal e docente vem se constituindo juntamente com os percursos das pessoas que chegam para dançar comigo. Isto é, entrelaçada a esta investigação, minha atuação docente vem criadoramente se transformando conforme me dedico a acompanhar os caminhos iniciáticos que dançantes percorrem nas vivências.

Na fundação desta relação pedagógica, encontram-se pessoas singulares que comungam entre si assumindo papéis absolutamente complementares: enquanto uma pessoa quer se iniciar, a outra se dispõe a iniciá-la em sua própria realização (GUSDORF, 2003). São iniciações para todas nós, pessoas embarcando juntas rumo a um horizonte comum sem definições de percurso ou pontos de chegada.

Então, nesta investigação, foi necessário trabalhar com um método dialógico que articulasse esse imenso universo das experiências criadoras dançantes, e dos sentidos que nelas e delas afloram, com estudos teóricos-metodológicos que me ajudam a percebê-las com maior profundidade e seguir a busca por compreensões que as acercam e permeiam.

Assim, vim construindo esta via de pesquisa que pressupõe "iniciativa, invenção e arte; como caminho a ser percorrido, o método está sempre aberto ao

imprevisível, ao acaso, a correções de rota" (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 110). Um trajeto no qual é possível, desejável e necessário realizar aproximações e permeações entre abordagens e procedimentos, uma vereda que segue as curvas da busca de sentidos dessas experiências que nos fazem dançar ponteando dentro e fora esse ser humano que de alguma forma todos somos.

Segui o chamado inicial deste doutoramento: atravessar a face social educadora e encontrar a pessoa humana que ali está em sua eterna formação-transformação[6] (OSTETTO, 2005), buscar nas nervuras e expressões do corpo aquele "si" mais amplo que carrega e atualiza vestígios desse humano que somos, acompanhando e investigando imagens, gestos, caminhos e sentidos dessas gesticulações se criando em nossos dançares.

Finalmente percebi que esta pesquisa se organiza como jornada interpretativa (RICOEUR, 1994; FERREIRA-SANTOS, 2005a, 2005b; WILLMS et al, 2014); estilo fundamental de investigação hermenêutico-simbólica de perspectiva antropológica, engajamento fenomenológico-existencial e comprometimento ontológico; e apesar de ornar essas (in)definições, a seguir, dialogarei com autoras e autores que me ajudam a compreender melhor esse estilo investigativo.

A jornada interpretativa não seria uma técnica ou sistemática de interpretação das criações e fenômenos humanos a ser aplicada com fins instrumentais, mas um modo de buscar sentidos da existência humana em experiências, obras de cultura e demais expressões humanas;

> uma empreitada onde, seguindo a sugestão de Ricoeur, saio de meu lugar tranquilo e deixo meus '*pré-conceitos*' e '*pré-juízos*' (a *epoché* fenomenológica) e vou buscando o sentido nessas obras da cultura e da arte. Mas, curiosamente, essa jornada interpretativa (que me leva para fora) também me remete para o mais específico, para o mais interior de minhas descobertas. Paradoxalmente, no

[6] Como Luciana Esmeralda Ostetto (2005) relembra a frase de Carl Gustav Jung logo na epígrafe de sua tese de doutorado: "Formação-transformação, eis a atividade eterna do eterno sentido".

> mais estranho, no mais exótico, no mais distante... eu me reencontro. É a temática exposta por Heidegger no *círculo hermenêutico*: ao buscar o sentido nas coisas percebemos que somos nós que, reciprocamente, atribuímos sentidos às coisas. Não são aspectos somente antagônicos, mas, sobretudo, *complementares* da jornada interpretativa (FERREIRA-SANTOS, 2005a, p. 68, grifos do autor).

Isso porque, operada como mediação simbólica, essa atribuição de sentidos ou, para usar a exata expressão do filósofo personalista Paul Ricoeur (2008), essa apropriação de sentidos não corresponde necessariamente à identificação de intenções da autora ou do autor, mas aos sentidos humanos que "se deixam compreender" (p. 67) no engajamento dialógico da ou do interpretante com o interpretado; um *vis-à-vis* (do francês, "face-a-face"), um corpo a corpo em que ocorre o reconhecimento de "sinais de humanidade depositados nas obras de cultura" (*ibid*, 2008, p. 67), em nossas múltiplas formas expressivas humanas.

> Sobretudo, porém, a apropriação possui por *vis-à-vis* aquilo que Gadamer chama de "*a coisa do texto*" e que chamo de "*o mundo da obra*". Aquilo de que finalmente me aproprio é uma proposição de mundo. Esta proposição não se encontra *atrás* do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas *diante* dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela. Por conseguinte, compreender é *compreender-se diante do texto*. Não se trata de impor ao texto sua própria capacidade finita de compreender, mas de expor-se ao texto e receber dele um si mais amplo, que seria a proposição de uma existência respondendo, da maneira mais apropriada possível, à proposição de mundo. A compreensão torna-se, então, o contrário de uma constituição de que o sujeito teria a chave. A este respeito, seria mais justo dizer que o si é constituído pela "coisa" do texto (*ibid*, p. 68).

Dado então o inevitável envolvimento existencial desta pesquisadora com o fenômeno investigado e com as pessoas que o vivenciam, inclusive eu mesma, como diz Ferreira-Santos (2005a, p. 68, grifos do autor), "o dilema passa a ser não, propriamente, como *entrar* no círculo hermenêutico, mas *como sair* dele".

Elni Elisa Willms *et al* (2014, p. 123) nos contam que "demanda uma dose de coragem para empreender uma viagem em que o longe é dentro da pessoa, 'como

num sonho – indemarcáveis bordas' (ROSA, 1985, p. 223)". E nos encorajam: "ainda assim é preciso interpretar o que palpita de dentro para fora, fazer o trânsito, dialogar" (id), pois é somente diante das obras de cultura e outras expressões humanas que a ou o hermeneuta pode "fazer uma aposta" em uma "leitura possível" (*ibid*, p. 119), apropriar-se e compartilhar imagens e sentidos que emergem nos diálogos provocados pelo seu encontro com o fenômeno estudado, com o outro e com a rede de autores que apoiam a investigação.

Então Ferreira-Santos (2005a, p. 68, grifos do autor) ampara nossa angústia filosófica sugerindo: "a forma privilegiada de *sair* do círculo hermenêutico, na troca incessante de sentidos (no momento poiético do círculo), é a percepção do Outro em seu próprio tempo" (id), em seu próprio percurso criador que, ao reverberar em nós, ao nos tocar, também nos provoca e nos convoca à criação.

Para buscar e lidar com a polifonia de sentidos das manifestações humanas e cumprir a tarefa hermenêutica da jornada interpretativa, Ricoeur (1994, p. 309, n.r. 62) propõe articular, "ao mesmo tempo, o olho do geógrafo, o do viajante e o do romancista", o que Ferreira-Santos (2005a, p. 67) assim detalha: "necessitamos do olho do geógrafo, do espírito do viajante e da criação do romancista":

> aguçar o olho do geógrafo, o olho deste que presta atenção ao entorno material: ao relevo, depressões, às frestas, grutas, brisas, estações... [...] o espírito do viajante em sua atitude (*homo viator*): aquele que deixa o seu lugar – cômodo e tranquilo gabinete – para mergulhar no lugar do outro, para investigar aquelas frestas, para olhar aquelas grutas, para descer, subir, entrar nos vales, caminhar e ir atrás das pessoas. O viajante fotografa com seu olhar os instantâneos significativos e deixa revelar em sua alma as imagens em seu movimento próprio, sendo fiel às imagens dinâmicas. [...]
> Essa atitude do viajante, curiosamente, na sugestão de Ricoeur, se desdobra também em direção ao romancista. Não basta fazer, tão somente, a descrição etnográfica de maneira isenta, neutra, imparcial (aliás, o que é impossível) [...]. O romancista, então, é aquele que recria sua experiência (*homo criator*) e com o apuro das palavras re-organiza a experiência para que o Outro tenha a

> possibilidade de vivenciar o encontro tido através da narrativa (*ibid*, p. 67).

Eis o desafio hermenêutico para, como diz o autor, "penetrar no coração" (id) das experiências estéticas, existenciais e culturais humanas sempre mediadas pelo corpo em seu próprio movimento, em seu deslocamento em direção ao outro, em direção e através do mundo, em sua expressão e comunicação.

É nessa busca pelo coração das nossas experiências como pessoas se abrindo a gesticular suas próprias danças que realizo aproximações e aprofundamentos, observo os corpos em relação com seu entorno, viajo dançante por sinuosidades, pulsos entre mergulhos e voos em descrições e meditações que buscam respirar, pulsar, pausar e valsar por alguns de nossos caminhos dançantes, criando assim um arranjo narrativo que possa compartilhar com a leitora e o leitor múltiplos sentidos de algumas metamorfoses de ser evidenciadas nestes caminhos dançantes compartilhados por mim e pelas pessoas que chegam para as vivências.

Por isso, como afirma Mounier (1964), independente de se a expressão daquele que se põe a investigar se dará em tratados, contos ou poemas – e aqui nesta pesquisa também em escritas poéticas que reverberam a experiência dançante, a busca é por compreender seu profundo segredo no constante exercício de interrogação da existência dançante com o outro no mundo e com o mundo, em uma comunhão amorosa que se estabelece entre a pessoa e o outro, o mundo, a experiência ou fenômeno existencial estudado; também entre a pessoa e sua própria dança.

> É preciso descobrir dentro de nós, sob o amontoado das dispersões, o próprio desejo de procurar essa unidade viva, de longamente escutar as sugestões que elas nos murmuram, de a experimentar no esforço e na penumbra sem nunca estarmos absolutamente seguros de a possuir – o que, mais do que qualquer outra coisa, se assemelha a um chamamento silencioso numa língua que passamos a vida a traduzir (*ibid*, p. 92).

Em um belíssimo ensaio intitulado "Tecelãs da existência", Ida Mara Freire (2014) assim descreve sua elaboração:

> entrelaço fios de vidas das mulheres negras atadas ao fio da minha vida. [...] Torno-me também tecelã, teço este texto-existência. Na busca do entendimento desta minha breve existência, danço, escrevo, teço palavras com fios desfiados da flor do útero das minhas ancestrais. Linhas multicoloridas gestam minúsculas letras esculpidas em meu ser. Vasculho minhas lembranças e, na memória corporal, decifro a dor, encontro a raiz da violência, observo o medo, destilo a alegria, enfeito a doçura, mergulho na paz e conheço a liberdade. Aprendo, no convívio familiar, nas presenças e nas ausências da minha mãe, a aprimorar os sentidos: ver o invisível e ouvir as vozes do silêncio (p. 568).

E segue compartilhando indagações e descobertas que ressoam impressões também vividas ao longo desta pesquisa, apontando caminhos na direção das aprendizagens da escuta de si e do outro:

> Por um momento pensei que a minha singularidade passasse pela minha voz; mas, em busca de um modelo, encontrei vozes parecidas. Talvez por desconhecimentos ou, ao contrário, por um outro tipo de conhecimento, descobri que a distinção é um exercício sutil. Se, no mundo de aparências, às vezes muitos seres desaparecem na multidão, na polifonia mundana o mesmo pode acontecer. A distinção da própria voz se apresenta em graus variados, conforme o grau da escuta de si, de modo que a escuta de si próprio é o primeiro passo no caminho em direção à escuta do outro. Parece-me que quanto mais ouço a mim mesma, mais ouço o outro. Por isso, a percepção de si está sempre vinculada à percepção do outro. E talvez seja por essa razão a dificuldade de descolar o outro de si, chegando ao ponto de dizer e chamar o outro de eu mesmo (p. 568–569).

Dessa forma, na jornada interpretativa, entre o eu e o outro, singularidades e pluralidades, semelhanças e diferenças, o movimento que me lança para fora, também me traz para dentro e a jornada que me leva às profundezas íntimas e singulares da minha alma também me conduz a perceber a constituição de nossa alteridade (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012) e desse si mesmo mais amplo; como em uma dança a dois, podemos reconhecer e trazer ao texto aspectos dessa humanidade que habita a todas e todos nós, pois:

> A pessoa é aquilo que não se repete. No entanto, há um mundo de pessoas. Se formassem uma pluralidade absoluta, seria impossível a uma só dentre elas, a mim, ao leitor, de as pensar em conjunto, seria impossível aplicar a seu propósito o nome comum de pessoas. É preciso que entre elas haja uma qualquer medida comum (MOUNIER, 1964, p. 77, grifo do autor).

Essa medida comum é aquilo que reitera nossa pertença à espécie, algo de humano que temos em comum entre as nossas singularidades e que nos permite, na busca por compreender-nos, compreendermos também traços existenciais de nossa humanidade. Afinal, "não valeria uma hora de pena se não acabasse por fazer-nos tocar uma maior humanidade, por fazer-nos compreender e quase trazer para dentro de nós um maior número de vidas" (MELCHIORRE, 1960, p. 128 apud SEVERINO, 1983, p. 25).

Então, no arranjo narrativo da pesquisa, é possível encontrar e articular recorrências (SAURA; MEIRELLES, 2015), atributos universais que constelam essa humanidade comum; "por meio delas vislumbra-se o que parece ser mais significativo para o humano no geral e para cada pessoa em particular. Para nós, as recorrências são indicadoras de significado e potência" (p. 39–40).

> Esta busca ontológica intenta investigar subjetividades. Isso pressupõe considerar a perspectiva da primeira pessoa, sempre, daquela que vive a experiência. Mas – e isso é importante – a coleta deste material rico e humano, apresenta-se não apenas como componentes individuais ou particulares. Busca-se a pessoa universal, o que nesta perspectiva se repete como possíveis traços de nossa existência (*ibid*, p. 41).

É importante ressaltar que procurar as recorrências não se trata somente de se atentar às frequentes repetições nas formas visíveis da superfície dos corpos, dos gestos ou na literalidade das palavras. É necessário diferenciar e reconhecer aquelas recorrências que se relacionam com as nossas criações de maneira mais profunda, acompanhar seu dinamismo e escavar sentidos e significações nos encontros entre a minha jornada como educadora e pesquisadora e os percursos das e dos participantes do núcleo de dança.

Estamos em busca de gestos, imagens, temas, narrativas que aparecem e reaparecem, conscientemente ou não, como expressões potentes que nos apresentam sentidos e significados de nossos caminhos dançantes, especificamente o início dos caminhos. Escavamos vestígios humanos, arquetipais. Segundo Daniele Perin da Rocha Pitta (2017, p. 5–6), um arquétipo, para os estudos do imaginário, é uma "imagem primeira de caráter coletivo e inato; é o estado preliminar, zona onde nasce a ideia (Jung). Ele constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais".

> Robert Desoile precisou essa noção de arquétipo. Disse que se compreenderia mal um arquétipo fazendo uma simples e única imagem dele. Um arquétipo é antes uma série de imagens 'resumindo a experiência ancestral do homem diante de um situação típica, isto é, em circunstâncias que não são particulares a um só indivíduo mas que podem impor-se a qualquer homem…'; caminhar no bosque escuro ou na gruta tenebrosa, perder-se, estar perdido são situações típicas que proporcionam inumeráveis imagens e metáforas na atividade mais clara do espírito, conquanto na vida moderna as experiências reais desse tipo sejam no fim das contas muito raras (BACHELARD, 2003, p. 162, grifos do autor).

Acompanhemos juntos essa dança, um exemplo de recorrência: a pessoa começa encolhida no chão e vai se abrindo, descola do solo, investiga modos de se apoiar, se levantar, se equilibrar sobre as pernas, pisar o solo, então caminhar e finalmente dançar e celebrar junto com o outro. Em suas palavras, superava a humanidade, alcançava uma espécie de sobre-humanidade.

Gesticulando esse caminho como se o estivesse realizando pela primeira vez, a dramatização carrega o arquétipo, isto é, a dinâmica de subida ou ascensão (DURAND, 2012), uma conquista que pode nos suscitar inúmeras interpretações, inclusive a percepção desse impulso humanizante que encena, com toda a sua inteireza e pessoalidade, vestígios do caminho percorrido por cada pessoa humana e por toda a nossa espécie, conquistando seus primeiros passos.

Após materializar em sua expressão esse vívido caminho, a pessoa compartilha o sentido que lhe ocorre: “dancei uma reaprendizagem, era como se eu ensaiasse como me mover na nova vida que estou sonhando”. Em sua singularidade, aquela pessoa é adulta, há décadas sabe andar e está sonhando uma mudança em sua vida, atribui sentidos e significados pessoais acerca do que ensaia e encena, mas também rememora e se entremeia a aspectos dessa pessoa universal que há milhares de anos se ergueu pela primeira vez e, todos os dias, acorda, se levanta e caminha pela vida novamente. O corpo lhe ensina como percorrer seu próprio caminho, como realizar-se.

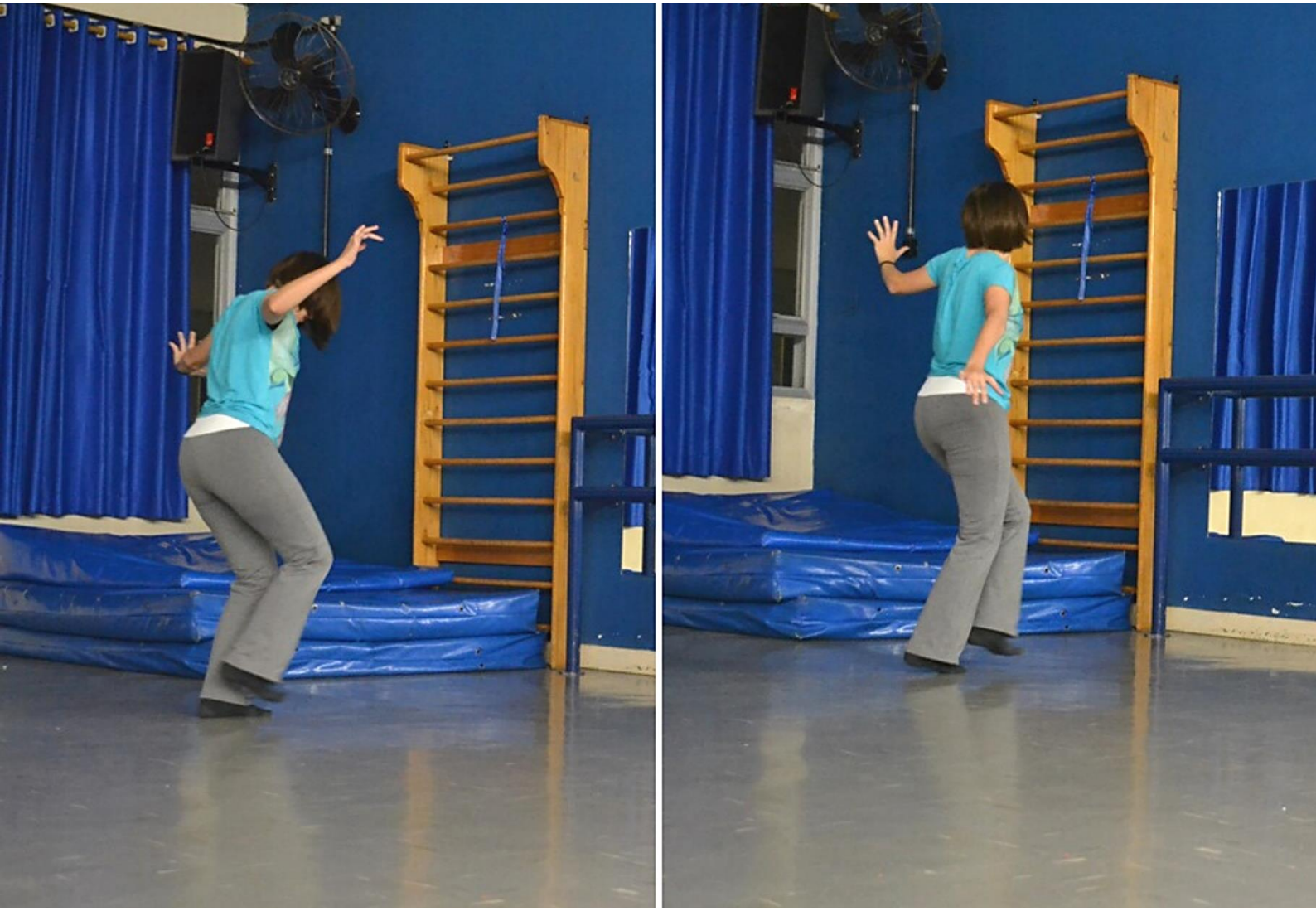


Foto 6 – Núcleo de Dança Lab_Arte. Fotos: Nádia Tobias Yanim.

Gesto a gesto, modela o corpo em experiência e, de suas nervuras íntimas, afloram "vestígios arquetipais" (FERREIRA-SANTOS, 2015, p. 226), isto é, marcas que, carregadas de afetos, nos suscitam dinâmicas de percepção, composição, compreensão e busca de sentidos recorrentes enraizados em uma ancestralidade humana comum: "aquele traço, de que sou herdeiro, que é constitutivo do meu processo identitário e que permanece para além de minha própria existência" (id).

Quando falamos de ancestralidade, comumente nos remetemos às danças tradicionais específicas a diversos povos originários. No entanto, como nos ensina Inaicyra Falcão dos Santos (2009, p. 34) em sua extensa pesquisa acadêmico-dançante *Corpo e Ancestralidade,* procuramos no próprio corpo a "essência", as raízes anteriores às tradições, essas que carregamos em nosso corpo como humanidade.

> a base da investigação [...] é intertextual, criativa em relação às ações cotidianas do homem; dissocia-se da tradicional abordagem focada na cópia de formas do rito vivenciado no terreiro; volta-se para o corpo por meio de memórias ancestrais, com ações corporais carregadas de significados, trazendo-as para o presente e ressignificando-as por meio da arte do movimento criativo (p. 34).

Então a dança daquela pessoa, consciente ou não, encontra esse tipo de vestígio, lhe dá forma e sentido, cria com ele, compondo um processo simbólico que dialoga e reverbera em seu processo de constituição, em sua (auto)formação.

Essa concepção de processo simbólico ressonante com a constituição da pessoa se apoia em uma noção de símbolo que tem uma dupla natureza, uma dupla injunção em sua etimologia do termo alemão *sinnbild*, com a união das partículas *sinn* (sentido) e *bild* (forma), sendo o símbolo, segundo Ferreira-Santos (2006b, p. 44), "uma casca superficial de seu aspecto mais visual, icônico" que comportará e conduzirá à apropriação ou atribuição de sentido, "e esse sentido (ao contrário da casca superficial descritível) nem sempre é explícito, nem sempre é dizível.

Este sentido é vivenciável, mas, dificilmente, dizível" (id).

Gilbert Durand (1996) ressalta ainda que o símbolo não é, de forma alguma, unívoco, ou seja, não admite uma única interpretação. Àquilo que se apelida de símbolo, "pede-se-lhe justamente, que se 'dê um sentido', isto é, que nos faça aceder ao domínio da expressão" (*ibid*, p. 74).

Por seu caráter ligante, dinâmico e mobilizador de sentidos, a relação com o símbolo está mais para o movimento que ele nos provoca (quando com ele nos deparamos) e a que ele nos permite (quando estamos a criar formas simbólicas). Isso porque a simbolização torna presente uma constelação de imagens que não condiciona diretamente um único sentido ou significado, mas é o seu dinamismo que possibilita a produção de sentidos e significações a partir das suas convergências e recorrências.

Resgato portanto a compreensão de símbolo que Mário Ferreira dos Santos (1963) diz provir do grego *symbolé*, "que significa aproximação, ajustamento, encaixamento, cuja origem etimológica é indicada pelo prefixo *syn*, com, e *bolé* donde vem o nosso termo bola, roda, círculo" (p. 10), sendo então aquilo que circunda junto. Afinal, como diz Durand (1988, p. 14): "a característica do símbolo é ser centrípeto", ele torna presente o algo ausente ou impossível de ser percebido em sua realidade, faz assim a "recondução do sensível, do figurado, ao significado: mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante" (*id*).

É essa tensão "mediata ou imediata entre a realidade e o símbolo" que Ernst Cassirer (2001, p. 192, grifo do autor) sugere que "precisa ser intensificada ao máximo", "para que nesta tensão, precisamente, se torne visível a *performance* específica da expressão simbólica e o conteúdo de cada uma das formas simbólicas". Sendo assim, o caminho feito pelo símbolo, em sua própria formação simbólica, "faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério"

(DURAND, 1988, p. 15). Uma epifania que me lembra aparições lunares, nas quais se ilumina apenas uma de duas metades inseparáveis: enquanto uma delas permanece submersa no misterioso desconhecido, a outra segue carregando o máximo de sua presença e concretude em três dimensões:

> Como muito bem diz Paul Ricoeur, [...] ele [o símbolo] é, ao mesmo tempo, "cósmico" (ou seja, retira toda a sua figuração do mundo visível que nos rodeia); "onírico" (enraíza-se nas lembranças, nos gestos que emergem em nossos sonhos e constituem, como bem mostrou Freud, a massa concreta da nossa biografia mais íntima); e, finalmente, "poético", ou seja, o símbolo também apela para a linguagem, e a linguagem mais impetuosa, portanto, mais concreta (*ibid*, p. 16).

Desse modo, os sentidos e significados dos símbolos só podem ser apreendidos por uma hermenêutica aberta, por um dinamismo simbólico que, a mim, pode ser mais bem expresso enquanto caminho, percurso ou processo simbolizador dependente das suas recorrências do que por alguma forma de pensamento direto que o reduza a alguma definição estrita. "Portanto, a natureza polissêmica do símbolo dialoga com o momento existencial do hermeneuta, com aquilo que ele é capaz de perceber naquele momento" (FERREIRA-SANTOS, 2006a, p. 44).

Na busca, reencontro recorrências simbólicas e o exercício hermenêutico me acontece em pulsos de repouso e movimento, de silêncio e som, em uma articulação oscilante que se segue como em maradigmas[7]:

> O termo maradigma proposto por Glória Kirinus emerge de uma percepção poética do mundo, [...] propõe leituras de horizontes flexíveis, ele traz consigo todo o universo simbólico do mar que é formado por ondas, por curvas que seguem uma mesma direção, aquela que as leva à praia (PITTA, 2011, p. 104).

---

[7] *Tempos de Maradigmas* é a tese de Gloria Kirinus, elaborada durante pós-doutorado em Sociologia (Teorias do imaginário), com orientação do professor Michel Maffesoli, na Université Paris Descartes, Sorbonne. Trata-se de uma tese viva e metamórfica, ainda não publicada, mas que foi tema de mesa redonda com coordenação da referida autora no "XV Ciclo de Estudos sobre o Imaginário: Imaginário do envolvimento/desenvolvimento" (2008) – relatada por Tania da Rocha Pitta (2011) nos anais do evento.

Peço licença, especialmente para a autora, e tomo a liberdade de, antropofagicamente, organizar reminiscências de falas de Gloria Kirinus em alguns encontros[8] que vivemos e compartilhar a compreensão que tenho hoje acerca de maradigmas: uma espécie mutável de perspectiva que seria mais um paradigma, não fosse sua função de romper com a própria noção de paradigma; um modo de perceber que nos auxilia na compreensão do mundo atual como busca de sentidos acerca dos nossos múltiplos e metamorfoseantes existires contemporâneos.

Parece que, em maradigmas, é possível laborar com uma licença necessária para questionar paradigmas mirando o infinito, refletindo, criando e reanimando a linguagem, restaurando sua "vitalidade poética, promotora de ambivalências e conjunções" (KIRINUS, 2019, p. 201).

Então, sigo arrebatada pelas imagens, percorrendo os caminhos de nossas danças em pulsos variáveis, na busca por sua compreensão, por sentidos desse existir dançante, abro-me e persigo a emergência dessas percepções poéticas que me ocorrem como ondas de mar:

Recolho-me concentrando forças, acompanho conversões.
Absorvo e preencho-me devoradora desse existir.
Encontro – ou busco encontrar – segredos íntimos imersos em certo pudor
desse que nem é de todo ruim, pois convoca prudência,
me protege de esvaziar-me em uma expressão desmedida
com a qual poderia me perder dos mistérios que sustentam o existir.

Constituo-me e sinto-me me constituindo,
aproprio-me, em alegria e plenitude, desse instante
essencialmente efêmero e abissal no qual, em vocação
– com a voz que chama à ação –,
muito rapidamente mergulho me voltando para dentro
ao mesmo tempo em que jorro criação.

[8] Especialmente, aquele primeiro encontro, em 18 de agosto de 2015, quando realizamos o colóquio Pensarte: "Synthomas de poesia em tempos de maradigma com Gloria Kirinus" no Lab_Arte (Laboratório Experimental de Arte-Educação e Cultura, da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – FE USP).

Inscrevo-me e espraio-me,
copulando e fertilizando:
húmus-humanus-mundus!

Reencontro acima um dinamismo metamorfoseante recorrente em minhas pesquisas e que começou a ser estudado durante a escrita de minha dissertação do mestrado em educação (RODRIGUES, 2016), na qual o mar e a onda aparecem como símbolos que nos ajudam a compreender e expandir sentidos acerca dos simultâneos e recursivos processos de criação e formação, de uma constituição humana criadora de si, que ocorre e é potencializada em nossos processos simbólicos, expressivos.

Percebo-o como recorrência simbólica não somente em meus percursos, mas no pensamento dessas autoras e autores, principalmente no movimento pessoal de investigação da existência que Mounier (1964) descreve como conversão íntima: uma curva de recolhimento necessário para reconhecer o "pulsar duma vida secreta onde incessantemente [a pessoa] parece destilar a sua riqueza" (*ibid*, p. 81).

Um recuo do mundo que não é fuga, mas retiro à concentração, ao contato com o segredo e a intimidade que sustentariam sua vida pessoal, ao amadurecimento das intenções e dos projetos de sua presença no mundo. Uma movimentação pessoal que "não é oposta ao movimento de comunicação, mas pulsação complementar" (*ibid*, p. 81). Diz o filósofo:

> A existência pessoal permanece sempre entre um movimento de exteriorização e um movimento de interiorização que lhe são essenciais e que podem, quer fixá-la, quer dissipá-la. (*ibid*, p. 94).
> É então preciso lembrar a pessoa que ela só se encontra e se fortifica por intermédio do objeto: é preciso sair da interioridade para alimentar a interioridade (*ibid*, p. 95).

Essa dinâmica circular, recursiva e de gênese recíproca entre a pessoa e o mundo se aproxima também do que Durand (2012, p. 41) compreende como um "caminhar reversível", um infindável trajeto de vaivém entre a subjetividade

humana e o mundo.

Nesse sentido, nossos gestos realizam o que o autor nomeia "trajeto antropológico", "a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico social" (*ibid*, 2012, p. 41).

Então espreito caminhos e sondo sentidos nessas incessantes trocas entre os impulsos da alma humana e as convocações que o mundo nos faz. Busco as recorrentes epifanias dos mistérios de nossas expressões dançantes entre o escuro e o claro, o profundo e o superficial, o implícito e o explícito, o implicado e o explicado, investigando penumbras e evitando iluminar demais as nossas danças a fim de acompanhar as experiências pelas frestas que se abrem e nos mostram vestígios de alguma intimidade humana.

Como diz Andrés Ortiz-Osés (2003, p. 7):

> Toda existência contém uma essência quase secreta, e se trataria de secretá-la ou expressá-la: esta é a obra de uma hermenêutica profunda. Por isso, me interessa o escuro mais que o claro, o profundo mais que o superficial, o implícito ou implicado sob o explícito ou explicado. O intrigante de um texto ou contexto é o não dito, a captação do sentido latente, para o que se necessita uma aproximação simbólica e não coisista; daqui minha atitude quase surrealista, já que trato de captar a realidade transversal, assim, o surreal e sobressalente. [...] ao levantar o véu nos deparamos precisamente com o enigma ou mistério, com o interior ou íntimo, com o coração ou alma invisível, com o opaco e o indescritível.[9]

Busco essa hermenêutica profunda, uma hermenêutica simbólica que intenta manter a viva penumbra do mistério humano que dança, esse fenômeno que nos

[9] Tradução livre do original: "Toda existencia contiene una esencia cuasi secreta, y se trataría de secretarla o expresarla: ésta es la labor de una hermenéutica profunda. Por eso me interesa lo oscuro más que lo claro, lo profundo más que lo superficial, lo implícito o implicado bajo lo explícito o explicado. Lo intrigante de un texto o contexto es lo no dicho, la captación del sentido latente, para lo que se precisa un acercamiento simbólico y no cósico; de aquí mi actitud casi surrealista, ya que trato de captar la realidad transversal, así pues, lo surreal y sobreseído" (ORTIZ-OSÉS, 2003, p. 7).

nutre e nos impulsiona a seguir dançando enquanto assimilamos sentidos da alma humana em uma co-razão [*co-razón*] (*ibid*) que, transpassa "da explicação racional à implicação relacional, do *logos* semântico ao *logos* simbólico" (p. 5).

Assim Ortiz-Osés (2003, p. 247) nos apresenta considerações sobre sua proposição:

> O vaga-lume do sentido é a alma, cujo símbolo é o coração [co-razón] como co-razão [co-razón] de nossa própria razão. Com efeito, a alma é a luz interior, luminosidade alviverde que assinala a intersecção do espírito puro e do corpo material, a brancura espiritual e o verde vital. Por isso a alma diz implicação de contrários, espírito encarnado ou corpo espiritual, âmbito do sentido simbólico situado medialmente entre a verdade transcendente e o significado imanente a modo da matéria luminosa, vida fosforescente, carne translúcida, coração transitado[10].
> [...] A alma como vaga-lume do sentido mostra então a direção implicativa de nossa existência, incitando afetivamente a nossa razão a prosseguir o curso dessa condensação do sentido anímico mais além de nosso ego e além de nosso eu, apontando o coração como aferência radical, co-implicidade medial, coligação ou correlação de todos os sentidos.[11]

E foi nessas penumbrosas danças que um vaga-lume vislumbrou e me cantou à alma no encontro com o poema-epígrafe destes ponteios iniciáticos; um convite do mestre sufi Jalal ud-Din Rumi (2013, p. 5) cantado em algum momento no séc. XIII:

---

[10] Tradução livre do original: "A luciérnaga del sentido es el alma, cuyo símbolo es el corazón cuál co-razón de nuestra propia razón. En efecto, el alma es la luz interior, luminosidad albaverde que señala la intersección del espíritu puro y el cuerpo material, la blancura espiritual y el verdor vital. Por eso el alma dice implicación de contrarios, espíritu encarnado o cuerpo espiritual, ámbito del sentido simbólico situado medialmente entre la verdad transcendente y el significado inmanente a modo de la materia luminosa, vida fosforescente, carne translúcida, corazón transido" (*ibid*, p. 247).

[11] Tradução livre do original: "[...] El alma como luciérnaga del sentido muestra entonces la dirección implicativa de nuestra existencia, incitando afectivamente a nuestra razón a proseguir el curso de esa condensación del sentido anímico más acá de nuestro ego y más allá de nuestro yo, señalando al corazón como aferencia radical, co-implicidad medial, coligación o correlación de todos los sentidos" (id).

Vem, vem, seja você quem for,
não importa se você é um infiel, um idólatra,
ou um adorador do fogo;
Vem, nossa irmandade não é um lugar de desespero;
Vem, mesmo tendo violado seu juramento cem vezes,
vem assim mesmo.

Vem,
lhe direi em segredo
aonde leva esta dança.

Vê como as partículas do ar
e os grãos de areia do deserto
giram desnorteados.

Cada átomo,
feliz ou miserável,
gira apaixonado
em torno do sol.

Ninguém fala para si mesmo em voz alta.
Já que todos somos um,
falemos deste outro modo.

Os pés e as mãos conhecem o desejo
[da alma.
Fechemos então a boca e conversemos
[através da alma.
Só a alma conhece o destino de tudo,
[passo a passo.

Vem,
se lhe interessa, posso mostrar.

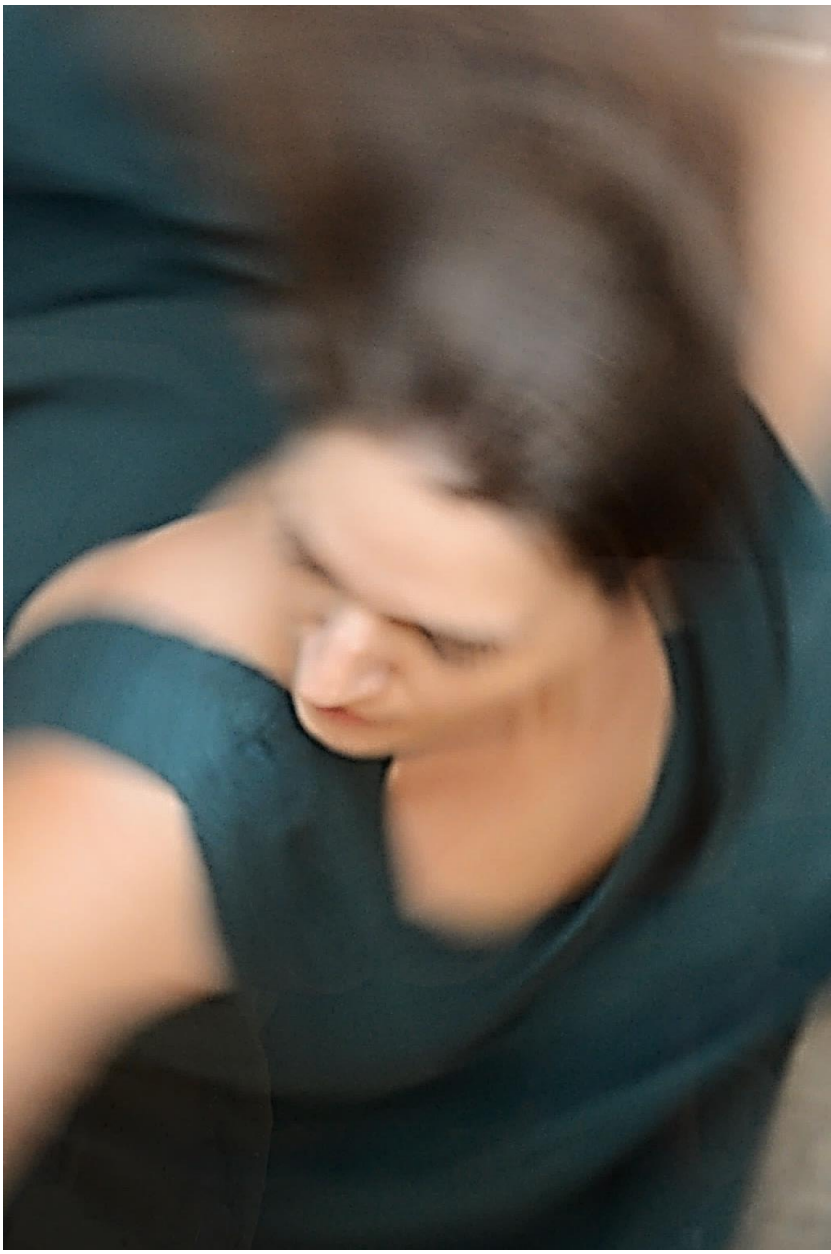


Foto 7 – Dançando com Rumi
Dança e edição: Barbara Muglia. foto: Eric Ito.

Diante do meu próprio dançar e dos versos do mestre sufi Rumi soprados nos ouvidos do coração, o contato foi de espanto e imediatamente converteu aquele verso na secreta interrogação que dá título a esta tese:

Aonde leva esta dança?

No arrebatamento da pergunta, reconheço mais uma onda de conversão íntima e um trajeto antropológico no encontro com as palavras do mestre sufi. No centro espiralado da experiência, os versos de Rumi se inscrevem na minha corporeidade e inscrevem minha corporeidade nesta busca:

> *O poema vibra minha carne em "vertigem". Estremeço e me lanço. Com voraz apetite, sou tomada por uma "voragem" cuja impressão é de recolher e arrematar todas aquelas indagações anteriores em uma grande onda que quebra para dentro de si e segue em "vórtice", redemoinhando para dentro ao mesmo tempo em que vai se lançando e se entrelaçando ao mundo, com outrem, nos fenômenos e em devir.*

Acima descrevo poeticamente a dinâmica da tríade vertigem, voragem e vórtice, apresentadas por Ferreira-Santos (2000) como elementos constitutivos desse tipo de experiência intensa, momento misterioso de fascínio e maravilhamento que parece introduzir a pessoa em um tempo e espaço outros, um instante em que "[...] a consciência se aclara e, ao mesmo tempo (ou pouco tempo depois), *obumbra-se*, *obnubila-se*, para em seguida aclarar-se novamente no *tremendus et fascinans* da presença do numinoso. Lembrando Heidegger, *o ser se revela e se oculta*" (FERREIRA-SANTOS, 2000, p. 70, grifos do autor).

Percebidas no exercício de compreensão fenomenológica dessa experiência permeada pela presença do numinoso (uma certa luminosidade escura), vertigem, voragem e vórtice são imagens que ajudam a descrever dinâmicas disso que vivenciamos como mergulho e atravessamento em um giro que instaura o que parece ser uma espiral hermenêutica. Nesse giro, a experiência desperta sua força criadora, revela seu segredo, mas mantém vivo o seu mistério.

Então pego fluxo com o verso convertido em pergunta e *aonde leva esta dança?* faz deitar o ponto de interrogação transformando-o em onda de mar. As perguntas anteriores não perdem seu valor, mas apontam pistas que se envolvem no interior de uma busca mais profunda: um diálogo ontológico inaugurado pelo encontro numinoso com a dança, impulsionado pelo poema e seu verso convertido em interrogação; uma experiência estética que fecunda a gravidez de um sentido (CASSIRER, s.d. *apud* FERREIRA-SANTOS, 2005b), profunda pregnância simbólica no lastro vivencial da pessoa que vive uma iniciação.

Assim o verso que se torneou pergunta passa à função de mestre em um encontro iniciático; me ensina e carrega a constante interrogação (MOUNIER, 1946), "consagra um novo questionamento da existência" (GUSDORF, 2003, p. 76), e me ajuda a criar caminhos na busca de sentidos que possam nos imbricar no essencial que sempre nos escapa e cuja presença se afirma em esperança, certo pudor e uma reticência ontológica (*ibid*).

A vontade segue sendo o exercício de – vivência a vivência – juntos despertar corporeidades que se descrevem, nas palavras recorrentes das próprias pessoas participantes do núcleo de dança, corpos adormecidos, amortecidos, rígidos, petrificados e secos.

O engajamento está em dançar juntos a abertura e a constituição de uma atitude perceptiva de maior contato consigo, com os outros e com o mundo, amaciar superfícies, ampliar diálogos, mergulhar em nossas almas dançantes e fazer brotar de nossa alteridade possibilidades de ser e de não ser em nossas gesticulações criadoras – mesmo que para isso seja necessário, gota a gota, nutrir e aguar de experiência a nascente seca do corpo até que a carne amacie, flua e faça nascer seu fio próprio de água cristalina.

Eu sonhava e ainda sonho em juntos (re)despertarmos em cada um de nós uma vida corporal autêntica (genuína, própria, originária, fundante) e poética

(criadora, fecunda, inventiva, imaginante). Com calma, paciência e esperança, sou cúmplice de alguns momentos do percurso. Com sorte, presencio o nascimento de algumas de suas criações.

Assim acontece o nascimento de algumas danças: envolto de tanto mistério e milagre, quanto do árduo trabalho que temos no engajamento, na entrega, na investigação da existência e da própria constituição humana como uma criação de si, pontuando dentro e fora, gesto a gesto, imagem a imagem.

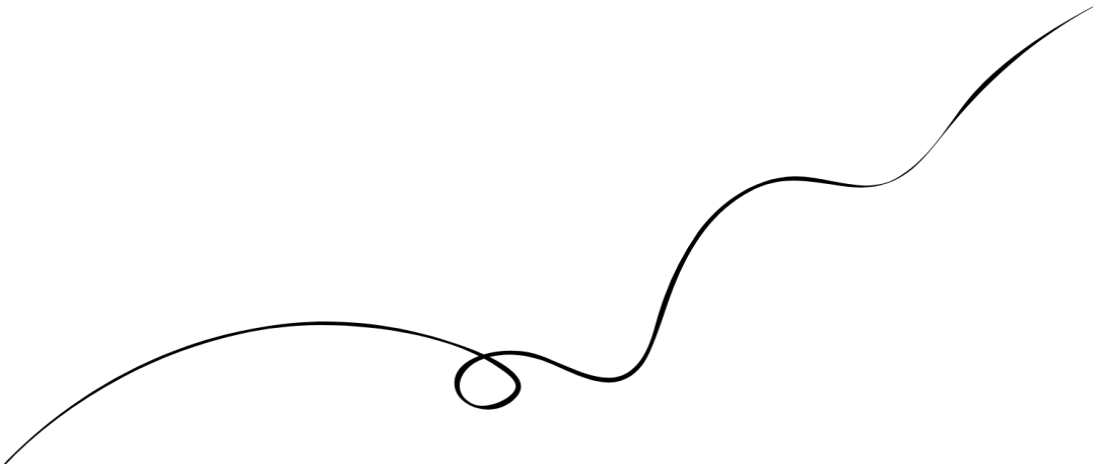
Todo nascimento é um mistério.
O mistério pedagógico coroa o nascimento de um espírito,
a vinda de um espírito ao mundo e a si mesmo.
– Georges Gusdorf (2003, p. 10)

Imaginações do corpo

Para aqueles que podem se tornar tão abertos quanto as crianças,
a dança tem um poder tremendo. Ela é uma referência espiritual.
– Martha Graham (1991, p. 30)[12].

Foto 8 – Dançante nas águas. Dança: Ana Laura. Foto: Monalisa Lins.

[12] Tradução livre do original: "To those who can become as openminded as children the dance has a tremendous power. It is a spiritual touchstone" (GRAHAM, 1991, p. 30).



Diz-se que, antes mesmo de sua aurora, a criança dança nas águas do ventre da mãe entre flutuações, espreguiçadas e pontapés. Diz-se que, aqui fora, brinca o tempo experimentando gestos. Desenhando o ar, a pequena acompanha o planar das mãos e dos pés.

É Eduardo Galeano (1991, p. 4), em seu *Livro dos Abraços*, quem poeticamente define:

> *Recordar:*
> *do latim, re-cordis,*
> *voltar a passar pelo coração.*[13]

Então volta a passar por este coração ampliado que é meu corpo inteiro a criança movendo-se na imensidão das águas do mar. Cheia de vontade, bate, bate e espirra água para todo lado. Penetra as mãos na densa superfície, gira e arrasta a salmoura formando ondas fortes ao redor de si. Acompanha a lenta formação daquelas pequenas gotas brilhantes que tremem e dissolvem as pontas dos dedos. "Há um universo dentro de uma gota de mar", medita. A gota tomba e ela observa os pequenos círculos que se abrem na superfície imensa e perene do mar calmo.

Sereiando, descobre sua dança, banha-se até os olhos arderem.

---

[13] Tradução livre do original: "Recordar: del latín *re-cordis*, volver a pasar por el corazón" (GALEANO, 1991, p. 4).

Deleita-se, permeia-se de mar. Quando ele acorda e lança uma bateria de fortes ondas, ela salta e, protegendo o rosto, vira as costas para essa potência irredutível que lhe bate forte e parece abrasar a superfície da pele. Eis a quentura ardente das ondas e do corpo em uma afrontação mútua. Só era possível viver entre ondas, mergulhando e emergindo ao ritmo próprio do mar, dançando com ele.

Quando cansa, descansa na areia, recupera as forças. Depois, deita e rola de corpo inteiro; anuncia: "– criança à milanesa!" Desenha caminhos, segue rastros, pegadas e traços encontrados, recria-os percorrendo e dançando por entre as múltiplas rotas que se marcam no solo impermanente, tela de pintura viva cheia de texturas e relevos. A chuva chega; e ela corre com a língua de fora buscando experimentar o doce frescor daquelas gotículas delicadamente efervescentes na superfície quente da pele: boca, rosto, peito, braços, mãos... Depois gira, gira, girar sem parar de braços abertos até cair em êxtase e rir-se.

A criança repetia estes movimentos em suas idas à praia, vivenciava essas relações como se fossem sempre uma experiência primeira. E quem diria que não o são, haja vistas as tantas metamorfoses que a criança vivencia em tão poucos dias, meses, anos? São movimentos amados que contêm a vontade de se amar, de se realizar nas imensidões naturais, como se o corpo e a sua gesticulação vivessem a eterna e incansável novidade inerente a cada volta de sua espiralada maturação.

Dia desses, o sol se recolhia e a fogueira estalava grandiosa. A dança do fogo próximo ao mar me levava. Meditava e, mergulhando no centro flamejante, recordei aquela criança que amava "tão violentamente o mar"[14]. A mesma criança que, no apartamento, aproveitava quedas de energia para brincar com velas e

[14] Referência ao poema "Na enseada de Botafogo", de Manoel de Barros (1991, p. 93): "Ser menino aos trinta anos, que desgraça/Nesta borda de mar em Botafogo!/Que vontade de chorar pelos mendigos!/Que vontade de voltar para a fazenda!/Por que deixam um menino que é do mato/Amar o mar com tanta violência?".

dançar de fogo junto com o irmão. Em um repente, passavam-me novamente pelo coração detalhes do corpo cuidadoso engajado na manipulação da vela que derretia e dos fósforos que acendíamos na intimidade de nossos esconderijos. Fósforo a fósforo, íamos aquecendo nossos corpos, assistíamos aos movimentos da chama e nos púnhamos a dançar subindo e rindo fluidos e crepitantes. Entre luzes e sombras, modelávamos, destruíamos e remodelávamos formas mágicas com nossos corpos em movimento: deformidades, caretas, mãos retorcidas e circundantes.

Também brincava muito na alegria de estar só, hábito que trazia dos tempos em que ainda não havia irmão. Sonhava de olhos bem abertos: devaneante e inventiva. Com vontades musculares – como diria Gaston Bachelard (2008a) –, remodelava o corpo e as coisas em múltiplas criaturas, animava seres, metamorfoseava-se...

Brincava de dançar, vivenciando delícias e dores de um corpo a corpo com o mundo. Produzia ventos, tempestades e maremotos, balançava cortinas e lençóis. Amarrava grandes lenços na cintura. Redemoinhava brincando de flutuar os panos em saia esvoaçante. Ondulava para lá e para cá o xale da tia-avó com manchas amareladas de tempo re-existindo. Vestia o corpo com roupas antigas quase esquecidas da mãe, do pai. Quantas camadas...

Criava e recriava mundos e estórias[15] de todos os tempos naquele aqui-agora... Recordo e quase escuto os enfeites no cabelo tilintando a cada giro e trejeito de

[15] Compreendendo a narrativa viva de cada experiência também como constituição da pessoa em seu percurso, a qual se faz no processo simbólico entre os acontecimentos factuais e à construção narrativa que lhe atribui sentidos (como viemos estudando no capítulo anterior), escolho a grafia "estórias", visando enfatizar seu caráter criador, simbolizador de algumas narrativas, episódios e parábolas carregam a mesma potência constitutiva dos contos de tradição oral. Faço essa escolha seguindo os passos da contadora de estórias, educadora e pesquisadora Fabiana de Pontes Rubira (2006, p. 36), "[...] com a intenção de marcar o caráter atemporal que os contos, principalmente, os da tradição oral, possuem. Abdiquei do 'h' das horas, do tempo cronológico linear que nos devora, em favor do 'e' da eternidade que nos imortaliza".

tarantas e tarantelas imaginárias. Circundava os punhos, desenhava com os dedos, recheando as mãos de ar e sonho em cigania. Ia crescendo e, com olhos atentos e oblíquos, gostava de acompanhar a dança das mãos reverberando círculos pelos ombros e cintura adentro.

É mesmo a memória cheia de fascínios e espantos.
Ela não é feita de passado, é passante.
Vive de vestígio daquilo que nos escapa e segue bailando no ar.

Aquela fogueira me contava fragmentos memoriais, restos de experiência bastante vivos que atravessam novamente meu corpo-coração, vividos intensos que reanimam a vitalidade imaginante deste imenso sensível. Em certa cumplicidade com meus cantos no mundo, era como se, de meus atraveses, nascessem um milhão de outros seres, vidas e estórias. Brincava com o dinamismo de ser muito além do "eu", era todas aquelas formas e personagens, singulares e livres.

Gesto a gesto, imagem a imagem, entre a matéria e a cultura, essa corporeidade se inscreve no mundo e na história, se presentifica em uma dupla e recursiva constituição de si e de mundo, ou melhor, de si no mundo, com o mundo e na relação com outrem. Cheia de possibilidades de existir, me tornava a própria metamorfose de ser na vivência arquetipal dessas imagens que nascem e se transformam no corpo através de suas experiências de existência.

Gaston Bachelard, filósofo que inaugura a fenomenologia da imagem e da imaginação, compreende que "a criança reunia todas as possibilidades. Crianças, éramos pintor, modelador, botânico, escultor, arquiteto, caçador, explorador." (BACHELARD, 2008a, p. 76).

Com uma confiança onírica (*ibid*), laboriosa e recheada de uma ingenuidade primordial (BACHELARD, 2009). A criança está aberta nessa relação poética com o mundo; ela dança a alegria imaginante da infância de todos os seres. Devaneante, facilmente cai em sonho diurno. Espantada e maravilhada com

imensidão encontrada em cada miudeza, segue inventiva: imagens brotam e florescem em gesticulações primaveris; entra de corpo e alma na primavera originária de ser sendo.

Move-se gesto a gesto em permeações com o mundo, com as pessoas, com as imagens que lhe ocorrem e com as transformações que lhe acontecem na vivência de sua corporeidade imaginante. A criança vive os fenômenos em seu próprio acontecer; o onirismo infantil "não é coisista; é animalista. A criança entregue a si mesma modela a galinha ou o coelho. Cria a vida" (*ibid*, p. 77); anima o mundo, lhe dá vida, enquanto cria suas imagens, gestos, estórias, caminhos.

> Por alguns de seus traços, *a infância dura a vida inteira*. É ela que vem animar amplos setores da vida adulta. Primeiro, a infância nunca abandona as suas moradas noturnas. Muitas vezes uma criança vem velar o nosso sono. Mas também na vida desperta, quando o devaneio trabalha sobre a nossa história, a infância que vive em nós traz o seu benefício. É preciso viver, por vezes é muito bom viver com a criança que fomos. Isso nos dá uma consciência de raiz. Toda a árvore do ser se reconforta. (2009, p. 20–21, grifos do autor)

Bachelard (2008a) questiona o que teria acontecido com tudo isso, nos deixa com a pergunta e afirma que há "um meio, no centro mesmo da maturidade, de reencontrar essas possibilidades perdidas" (p. 76); para ele, esse meio seria a literatura, a escrita:

> Basta *escrever* a obra pintada; basta escrever a estátua. Com a pena na mão – desde que queiramos ser sinceros – reencontramos todos os poderes da juventude, revivemos esses poderes como eram, em sua ingênua confiança, com suas alegrias rápidas, esquemáticas, seguras. Pelo expediente da *imaginação literária*, todas as *artes* são nossas. Um belo adjetivo bem colocado, bem iluminado, soando na harmonia certa das vogais, e eis aí uma substância. Um traço de estilo, eis aí um caráter, um homem. Falar, escrever! Dizer, contar! Inventar o passado! Recordar-se com a pena na mão, com um cuidado confesso, evidente de bem escrever, de compor, de embelezar, para estar bem certo de que se ultrapassa a autobiografia de um real acontecido e de que se reencontra a autobiografia das possibilidades perdidas, ou seja, os próprios sonhos verdadeiros, os sonhos reais, os sonhos que foram vividos

> com complacência e lentidão (*ibid*, p. 77, grifos do autor).

É esse modo de escrever, contar e reinventar as experiências que reanima os seus vestígios, encontra neles não necessariamente as imagens formais da superfície, mas o estado de ingênua confiança que recorda a intimidade das nossas imagens amadas em sua profundidade e, fenomenologicamente, acompanha os seus movimentos, dinamismos e metamorfoses ao longo do caminho criador que as delineia em palavras vivas, repletas de frescor de novidade.

> Por vezes uma conjunção singular de odores acorda no fundo da nossa memória uma nuança odorífera tão única que já nem sabemos se estamos sonhando ou lembrando, tal o tesouro encerrado nessa lembrança íntima: "A hortelã nos lançava no rosto o seu bafejo, enquanto em tom menor o frescor do musgo nos acompanhava" (BOURBON-BUSSET). Por si só, o odor da hortelã é um complexo de calor e frescura. Aqui ele é orquestrado pela doçura úmida do musgo. Esse encontro foi vivido, vivido na distância da vida que pertence a um outro tempo. Não se trata de experimentá-lo hoje. É preciso sonhar muito para descobrir o justo clima de infância que equilibra o fogo da hortelã com o odor do regato. De qualquer modo, sente-se que o escritor que nos entrega essa síntese respira o seu passado. A lembrança e o devaneio se acham em total simbiose (BACHELARD, 2009, p. 134).

Escrevendo e investigando imagens literárias, Bachelard se dedica a testemunhar a onipresença da imagem na vida psíquica, a "atribuir-lhe uma dignidade ontológica e uma criatividade onírica, fontes da relação poética com o mundo", explica Jean-Jacques Wunenburger (2007, p. 17).

Aqui paro e reflito: Que aconteceria se, em vez de apenas revivermos esses poderes infantis pela escrita, reencontrássemos essa tão antiga confiança onírica, esse estado e relação poética direta do corpo em comunicação com o mundo – e só então acompanhássemos a vibração da experiência em escrita?

∞

Os amigos papeavam coisas da vida, relembravam deliciosas trivialidades e causos adolescentes naquela mesma praia. Ríamos e cantávamos durante o

distraído nascimento da lua por detrás da ilha. Suas vozes ficavam cada vez mais distantes conforme minha pele quente enluarava.

O céu ia escurecendo, o negrume do mar calmo irradiava relevos prateados. A imagem me pegava pelo delírio[16], chamava o coração, convidava ao contato pele a pele. Pedi licença e aproximei-me com certo vagar e uma secreta esperança de que algo me aconteceria – aliás de que algo já me acontecia. Eu não entendia, mas de algum modo experienciava um sentido e imergia em um acontecimento.

Os pés penetram a areia em cada ondina lhe coçando as pernas.
Dentro d'água, percebe a densidade de se mover no mar, com o mar.
Mergulha sereia dançante, ascende pássaro de fogo
com braços em asas fumegantes; mergulha de novo...
Ergue-se anfíbia, finca a planta dos pés sob as águas,
agarra e entranha a areia com os dedos.
Descobre-se terrena com a água pela cintura.
As mãos tocam suavemente aquela película que separa
e que junta o submerso e o aéreo.
Percebe a luz reflexiva da lua acompanhando-a
como holofote num palco líquido.
Espanta-se por se sentir tão encarnada
ao mesmo tempo em que quase se via como por fora de si;
mas não se apega ao espanto e à curiosidade por compreender,
apenas segue o devaneio.
Escuta a íntima música que emerge do fundo do umbigo à boca.
Dança, canta, articula, circula intensidades e ritmos
até lhe acabarem as forças.
Ah! A deliciosa exaustão do êxtase e o inegável repouso,
exigência do corpo que se fez e se viveu.
Deleita-se boiando de corpo inteiro sobre a mesma superfície se acalmando,
película que a sustenta nos entres de dois mundos, comungando-os:
é canoa embalada de ouvidos submersos.
Contemplando o negro céu, escuta o canto-marulho das profundezas
enquanto o peito respira a noturna brisa.

Saía da água enquanto percebia os restos úmidos dos longos instantes de ó vividos no devaneio de gestos que se levavam uns aos outros. Perplexa, me assentei na areia ainda tomada por aquela vibração poética viva no corpo, na

[16] Referência ao poema de Manoel de Barros (1994, p. 17): "Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos – O verbo tem que pegar delírio".

alma. A lua já estava alta, e foi quando me dei conta de que não conseguia calcular o tempo que passara em acontecimento. Também não conseguia apreender exatamente o que havia me acontecido, restavam-me espantosas reminiscências daquele vivido.

Contemplava a vivacidade daquelas reverberações em minha corporeidade, demandava aquele silêncio e disponibilidade para engajar-me na absorção daqueles afetos, na percepção e na tomada de alguma consciência acerca do vivido por esse corpo: "nó de significações vivas" (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 210).

Maurice Merleau-Ponty investigou, ao longo de toda a sua obra, uma fenomenologia das dinâmicas existenciais do corpo vivido, da corporeidade e da percepção. Estudou esse corpo poroso e sua experiência dos sentidos, uma experiência de existência encarnada, situada no mundo, entrelaçada e em comunicação com o mundo e com os outros.

Somos a todo instante convocados pelas matérias mundo e também nos movemos em sua direção, às vezes em golpes, às vezes em carícias, às vezes com exigências, às vezes com convites. E, por conta dessa interrelação, "porque estamos no mundo, estamos *condenados ao sentido*" (*ibid*, p. 18, grifos do autor), a confrontar perspectivas, confirmar percepções, a buscar sentidos e encadear criativamente os acontecimentos de nossa existência. O filósofo, que compara o corpo à obra de arte, assim nos escreve:

> A quase-eternidade da arte se confunde com a quase-eternidade da existência encarnada, e temos no *exercício do nosso corpo e de nossos sentidos*, na medida em que nos inserem no mundo, os meios de compreender nossa *gesticulação cultural* na medida em que esta nos insere na história (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 73, grifos meus).

Dialogando com as indicações de Merleau-Ponty, Ferreira-Santos (2006a, p. 53) precisa: "a gesticulação cultural é a expressão dessa corporeidade: a dança, a

forma de contatar, a hesitação, a postura, o tato, o abraço, todas essas expressões do próprio corpo".

A corporeidade se manifesta, se expressa, se inscreve e se afirma presença no mundo, existência encarnada na sua singular e criativa expressão gestual em relação com os outros e transformadora do mundo ao redor. Exercício do nosso corpo e de nossos sentidos, em gesticulação cultural, a corporeidade se articula e se faz como construção cultural e expressiva, experiência e busca no constante jogo, embate e dança de tensões entre as convocações do mundo concreto e os singulares gesto a gestos dos corpos.

Atentando-se às relações existenciais entre o corpo e o mundo, entre um corpo e outro corpo, pela sua co-presença, como em um entrelaçamento, Merleau-Ponty (1991, p. 186) os concebe como "órgãos de uma única intercorporeidade[17]". Em seus últimos escritos, especialmente, em suas notas publicadas postumamente no livro "O visível e o invisível", Merleau-Ponty (2009) metaforiza essa noção de intercorporeidade e agrega ainda mais sentidos com a imagem da membrura (membrana e juntura) que me singulariza em relação ao mundo ao mesmo tempo em que me liga a ele, elevando a percepção ao que ocorre nos quiasmas entre eu e o mundo, entre eu e outrem.

> A percepção abre-me o mundo como um cirurgião abre o corpo, percebendo, pela janela que fez, órgãos em pleno funcionamento, vistos na sua atividade, vistos de lado. É assim que o sensível me inicia no mundo, como a linguagem me inicia no outro: por lenta justaposição (*ibid*, p. 202).

[17] No material consultado – Merleau-Ponty (1991), edição brasileira do livro "Signes" (publicado originalmente em francês no ano de 1960) –, a tradutora optou pelas expressões "corporalidade" e "intercorporalidade". No entanto, no original, o filósofo utiliza "corporéité" e "intercorporéité", o que ao longo dos anos se convencionou, entre inúmeros estudiosos de Merleau-Ponty no Brasil, nas traduções "corporeidade" e "intercorporeidade"; isso pode, por exemplo, ser conferido em Nóbrega (2010, 2015, 2016a), nos compêndios "Merleau-Ponty em Florianópolis" (SILVA; MÜLLER, 2015) e "Merleau-Ponty e a Educação Física" (NÓBREGA; CAMINHA, 2019). Visando evitar conflitos conceituais entre esta citação e os demais estudos com que dialogo, optei pela "correção" acrescida deste alerta para a leitora ou leitor.

... Uma justaposição; ou uma "penetração de sensíveis", como diz Terezinha Petrucia da Nóbrega (2016, p. 83), importante estudiosa de Merleau-Ponty no Brasil. Partindo do pressuposto de que o corpo é estesiológico, a autora nos explica que, existente, viva, a corporeidade experiencia sua permanente estesia: "a sensorialidade é um investimento que configura a estesia, a capacidade fisiológica, simbólica, histórica, afetiva de impressão dos sentidos" (NÓBREGA, 2008, p. 143). Segundo a autora,

> A dimensão expressiva do corpo é enfatizada por Merleau-Ponty como comunicação da realidade sensível, dimensão poética da corporeidade comunicada por meio do gesto. Por meio do logos sensível, estético, coloca-se a experiência perceptiva como campo de possibilidades para o conhecimento, investido de plasticidade e beleza de formas, texturas, sabores, odores, cores e sons. O corpo e o conhecimento sensível são compreendidos como obra de arte, aberta e inacabada.
> A experiência vivida é habitada por esse sentido estético presente na corporeidade, compreendida como campo de possibilidades para nos aprofundarmos nos acontecimentos, retomando sentidos e significados [...]. A estesia é uma comunicação marcada pelos sentidos que a sensorialidade e a historicidade criam, numa síntese sempre provisória, numa dialética existencial que move um corpo humano em direção a outro.
> A experiência estética amplia a operação expressiva do corpo e a percepção, afinando os sentidos, aguçando a sensibilidade, elaborando a linguagem, a expressão e a comunicação (*ibid*, p. 147).

Então, neste exercício fenomenológico, investigo a experiência estética dessa expressão corporal que se percebe dançante, busco profundizar sentidos disso que remanesce da experiência – o que Jorge Larrosa (2015) define como aquilo que nos chega, nos atravessa, nos passa, nos acontece, nos toca e marca nossa existência como "lugar dos acontecimentos" (*ibid*, p. 25), pois a pessoa em situação se expôs, se desvelou, se abriu àquele presente vivo no qual ela mesma aconteceu.

No instante-a-instante daquelas experiências de corpo dançante no mar e com o mar, como descreve Bernard Andrieu (2014) em seu método imersivo-emersivo, percebo que, "na imersão, o corpo vivo invade inteiramente a sensibilidade sem

que o sujeito consiga ser extraído pela reflexão: a intensidade é tão forte que ela transborda os quadros estesiológicos habituais, emergindo na consciência do corpo vivido" (p. 5). Contudo, isso que emerge no arrebatamento, no espanto (ZIMMERMANN; SAURA, 2019), diante de tamanha intensidade de relação com o mundo me faz questionar se nossas percepções acerca desses vividos seriam suficientes para comunicar isso que nos acontece.

Identifico-me com esta reflexão de Andrieu (2015, p. 35)

> Em meu corpo, haveria a verdade do que sou. Minha memória corporal seria mais autêntica do que as lembranças que emergem pelo esforço da consciência. Eu vejo, em meus sonhos, essas imagens que recompõem essa memória do corpo. Minhas notas, ao despertar, são como pedaços de um quebra-cabeça cujo desenho eu perdi. A filiação epistemológica de nosso interesse pelo corpo provém, sem dúvida, dessa impossibilidade de retorno (ANDRIEU, 2015, p. 35).

Assim o autor descreve o percurso que faz a memória emergindo como consciência de um corpo vivido: "minha memória me chega apenas pelo sonho ou pelo rápido conluio do êxtase que revivifica a sensação primeira, a partir da vertigem precedente por uma segunda mais efêmera" (*ibid*, p. 32).

Sentada na areia da praia e diante do mar com que havia dançado, minha perplexidade me revelava nossa incapacidade humana de apreender a totalidade desse tipo de experiência estética – nem todo ó emerge à consciência. Revisitava aquelas perenes marcas experienciais estranhadas e entranhadas nas tramas de minha corporeidade; buscava reconstituir algumas imagens que me arrebataram e impulsionaram toda uma gesticulação expressiva e criadora.

Meu corpo ainda vibrava, ainda havia novidades emergindo ao mesmo tempo em que apreendia reminiscências sonhadoras daquela intercorporeidade, aquele entrelaçamento vivido entre meu corpo e o corpo do mar. Eram vestígios daquele corpo vivido revivificando minha sensorialidade, trazendo à consciência a vertigem perceptiva que emerge com os primeiros fragmentos poéticos do que

viria a se tornar esta narrativa.

Naquela experiência, estava ali mesmo, naquele agora, imersa naquele ambiente. Em seu presente, "o corpo vivo age em pessoa e não como uma pessoa, sem intermediário, menos por uma reflexividade consciente que por um despertar e uma ativação" (ANDRIEU, 2014, p. 5). "Ele [o corpo vivo] encontra soluções afetivas e motrizes independente de nossa decisão consciente" (*ibid*, p. 7). Assim, compreendo que, sem controlá-lo absolutamente, o corpo finalmente pode me ensinar a vitalidade através de sua própria vivacidade. Afinal, minha dança nas águas se fazia no encontro de minha viva matéria com a matéria viva do mar, vivia essa ecologização; aprendia com meu próprio corpo o que Bachelard (2008a) talvez quisesse dizer com "a realidade material nos instrui" (p. 21).

Por isso, torna-se fundante a busca por "tornar o corpo mais vivo que vivido" (ANDRIEU, 2015, p. 21) a fim de que, vibrante, poroso e vertiginoso, o corpo vivo nos leve "à escola de sua mutação, de sua ecologização e seu dinamismo" (ANDRIEU, 2014, p. 7). Finalmente, com a emersiologia, Andrieu (2015, p. 38) sugere o "aprofundamento na criação" como "maneira de se deslocar na profundeza, a qual atravessamos quando ainda estávamos enterrados" na experiência. Então, "tudo o que teríamos vivido, pelo menos o que supomos na falta de ter uma memória consciente, viria a se fusionar no corpo unificado do livro, da ação ou do relato" (*ibid*, p. 38–39).

E Merleau-Ponty (2012, p. 154) nos inspira em sua descrição acerca da atividade do romancista: "consultando os ritmos de sua própria cólera, de sua própria sensibilidade aos outros, ele lhes confere de repente um corpo imaginário mais vivo que seu próprio corpo".

Em sentido semelhante, buscando avançar as investigações fenomenológicas acerca do corpo, suas experiências estéticas e imaginárias, como dizem Ana Cristina Zimmermann e Soraia Chung Saura (2019, p. 125):

> A descrição, por se tratar de um fazer que pode ser também expressivo, nos faz crer ser possível dizer tudo. Entretanto, este falar, acompanhado de observação rigorosa, não esgota a experiência pela qual se dedica. É preciso que seja uma fala originária, uma fala que aborde os elementos essenciais e principalmente a relação, como a experiência se dá para nós.

O corpo nos ensina enquanto nos _____[18] com todas as suas sensibilidades, afetos, intensidades e intencionalidades. Imerso no existir em um mundo que começa muito antes dele e que permanece após sua morte e orgânica reintegração, esse imenso e intenso sensível é fonte e fluxo vivo de nossas experiências humanas, mediador de toda e qualquer consciência (NÓBREGA, 2010).

Aliás, corpo vivo e corpo vivido, ambos são radicalmente estranhos a toda consciência que se pretenda reduzir aos moldes exclusivos da razão. Como pudemos ver, o corpo vivo tem vida própria, independentemente da consciência. Ainda que seja sua substância primeva, não espera pela percepção, quiçá pela compreensão. É realidade existencial (MOUNIER, 1964) que se impõe e que se expõe a si próprio, ao mundo, aos outros. É sertão maciço e orla porosa, fronteira viva, zona de contatos substanciosos que se imaginam e simbolizam.

E esse caminho de investigação hoje é possível pois, após longa tradição racionalista sustentada pelo paradigma clássico aristotélico-cartesiano da ciência, o qual divorcia o corpo da mente, a matéria do espírito, a carne da alma, nos entendendo como animais racionais, foram diversas as escolas filosóficas e antropológicas que buscaram compreender a humanidade em sua totalidade, reunindo e investigando as interações e integrações entre estes opostos.

Entre as escolas antropofilosóficas, faz sentido recorrer aqui a Ernst

[18] Segue a busca por palavras que descrevam "isto" que este corpo nos faz: anima, desperta, convida, origina, convoca, invoca, intriga, suscita, estimula, excita, desafia, encoraja, inflama, incita, instiga, impele, irrita, transtorna, afronta, atiça, aguça, convoca, solicita, exige, suplica...

Cassirer (2001), filósofo com quem reconhecemo-nos como animais simbólicos. Isto quer dizer que o que nos diferencia dos demais animais não seria somente a faculdade da razão, mas a mediação simbólica que praticamos seja na atividade do pensamento, seja em nossas expressões culturais. Cassirer (ibid) reconhece a linguagem, as artes, os mitos, as religiões, as ciências, a história como formas simbólicas, expressões humanas de um universo simbólico que se imaginam e se criam nas relações encarnadas entre o ser humano e o mundo.

Danielle Perin Rocha Pitta (2017, p. 18), pioneira nos Estudos do Imaginário no Brasil explica:

> Para criar sentido, entretanto, ele [o humano] põe em atividade uma função da mente que é a imaginação.
> A razão, outra função da mente, permite sem dúvidas analisar aos fatos, compreender a relação existente entre eles, mas não cria significado. Para que a criação ocorra é necessário imaginar. [...] Todas as culturas criam filosofias, teorias, religiões, obras de arte... Recriam, a cada instante, o universo.

Gaston Bachelard reorganiza a dualidade imaginação-razão "fazendo delas duas formas arborecentes da vontade" (WUNENBURGER, 2003, p. 107), sendo a vontade a "fonte verdadeira de todas as criatividades do espírito" (id). Aliás, para Bachelard (2008a), assim como para o mestre Zaratustra (NIETZSCHE, 2018), é o corpo o centro mesmo da vontade, essa potência ou força de transformação, essa força criadora: "o corpo criador criou para si o espírito, como uma mão de sua vontade" (*ibid*, p. 34). É a sua energia e o seu dinamismo aquilo que impulsiona o ser humano a exercer essa faculdade que lhe é própria: dar sentido às experiências, à existência humana, à realidade, ao mundo e ao universo.

Gaston Bachelard, explica Elyana Barbosa (1996), se dedica a uma busca pela inteireza a partir de duas vias polares das atividades humanas: a via onírica, mais subjetiva e íntima, com que fazemos poesia e arte; e a via intelectual, mais objetiva e rigorosa, com que fazemos filosofia e ciência.

> Aqui os polos opostos não se atraem – repelem-se. É necessário amar os poderes psíquicos com dois amores diferentes quando se ama os conceitos e as imagens, os polos masculino e feminino da psique. Compreendi isso tarde demais. Tarde demais conheci a tranquilidade de consciência no trabalho alternado das imagens e dos conceitos, duas tranquilidades de consciência que seriam a do pleno dia e a que aceita o lado noturno da alma (BACHELARD, 2008a, p. 52).

Aceitando essa dupla natureza da vida humana, o filósofo reúne seus estudos diurnos e noturnos na base de uma antropologia completa e se diz homem das 24 horas, como estudam Alexander de Freitas[19] (2006) e Ana Laudelina Ferreira Gomes (2016, p. 263–264).

> O homem das 24 horas é aquele que se deixa educar, ao mesmo tempo, pelas duas vias. Aquele que pensa e imagina. Aquele que é capaz de se mobilizar tanto pelas objetivações do real, expressas nos conceitos e nas ideias, quanto pelas convicções subjetivas, advindas das imagens e do imaginário (GOMES, 2016, p. 263–264).

Nesse sentido, é importante ressaltar que essa divisão apresentada na obra de Gaston Bachelard apenas evidencia didaticamente esses dois polos entre os quais as nossas atividades humanas se desencontram, se contradizem, se chocam, se reencontram, se interpenetram e se repelem novamente nos múltiplos movimentos de sua "*coincidentia oppositorum*" – diria seu orientando acadêmico Gilbert Durand (2012, p. 346) – a alquímica incidência simultânea de opostos, uma harmonia não ausente de conflitos, uma combinação de elementos que se dinamiza modulando a sua permanente tensão, sem apontar para alguma síntese ou destruição dos elementos iniciais, como quando dançamos compondo dinâmicas, distribuindo forças, criando fluências e confluências.

A imaginação, então restituída como movimento simbólico fundamental para a construção deste saber ontológico que tanto buscamos, não mais opõe ciência e

---

[19] Alexander de Freitas (2006) perpassa, em seus estudos, toda a obra de Gaston Bachelard na busca por esses dois perfis mitológicos do "'homem das 24 horas' de Gaston Bachelard: Apolo-Prometeu e Dioniso".

poesia, mas compreende sua organização complexa e transdisciplinar. É como explicam Soraia Chung Saura e Ana Cristina Zimmermann (2018, p. 116):

> Não se pode estudar separadamente os fenômenos, dissociar a experiência da imaginação ou da razão. A atividade racional e objetiva, bem como os dados da percepção, a sensorialidade e o mundo imaginativo fazem parte de um mesmo homem. É nesta busca ontológica de um homem completo e complexo que surgem os estudos do imaginário. Alguns teóricos de Bachelard dividem estes dois momentos de sua episteme: Bachelard diurno, filósofo e objetivo; e noturno, poético e devaneante. No entanto, trata-se sobretudo, de uma busca ontológica pela inteireza.

Por esse caminho, embarcando na escola do corpo vivo (ANDRIEU, 2014) e nessa ontologia das 24 horas, procuro vivenciar o nascimento dos gestos e imagens, e acompanhar sua emersão na consciência criadora (BACHELARD, 2008b) na composição da duração da experiência a partir da ligação que a alma faz entre os instantes de arrebatamento pelas imagens (BACHELARD, 1994b).

Segundo Bachelard (2008a, p. 3), as imagens se formam "antes mesmo da percepção", são "uma aventura da percepção", a qual pode seguir seu mobilismo imaginário em uma explosão de imagens que reverberam se levando umas às outras – assim como nas experiências descritas evidenciam-se os gestos se levando uns aos outros. Também é importante lembrar que a materialidade do mundo também convida ou convoca possíveis imagens no corpo. Como compreende Gilbert Durand (2012), há uma "gênese recíproca do gesto e do ambiente" (p. 42):

> esse trajeto é reversível; [...]. Poder-se-ia dizer que qualquer gesto chama sua matéria e procura o seu utensílio, e que toda a matéria extraída, quer dizer, abstraída do meio cósmico, e qualquer utensílio ou instrumento é vestígio de um gesto passado. A imaginação de um movimento reclama, diz Bachelard, a imaginação de uma matéria (p. 41–42).

Carregadas de afetividade, imagens e gestos possuem um caráter simbólico ligante que, no ritmo próprio de seu acontecer, organiza o dinâmico e metamorfoseante envolvimento do corpo consigo mesmo, com as matérias do

mundo e com os outros.

> Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. [...] O valor de uma imagem mede-se pela extensão da sua auréola imaginária. Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da *novidade*. (BACHELARD, 2001, p. 1, grifos do autor)

Escrevo procurando acompanhar o dinamismo dessas experiências, marcas experienciais que seguem se deformando e se reformando no devaneio poético de meus escritos. Escrevo em repercussão daquelas imagens nascentes, que me aconteceram antes mesmo que fosse possível percebê-las – pois quando eu as percebo, elas já se transformaram. No entanto, a imagem primeira é como uma faísca originária que ainda vive nas chamas que vão se acendendo umas às outras. Sua novidade segue constituindo novas imagens e sentidos produtores de saberes que interessam à compreensão da existência humana e seus fenômenos em sua inteireza ontológica.

Sigo organicamente o princípio fenomenológico de Bachelard (2009) com relação à imaginação poética: pela escrita, "trazer à plena luz a tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas" (p.1) que lhe aconteceram. O esforço "resume-se em acentuar-lhes [às imagens poéticas] a virtude de origem, em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação" (p. 2-3).

Mergulhando principalmente nas imagens literárias que lhe tocam profundezas íntimas, o filósofo conta:

> foi assim que escolhi a fenomenologia na esperança de reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na minha memória que já não sei se estou a recordar ou a imaginar quando as reencontro em meus devaneios (*ibid*, p. 2).

Reconheço-me: como em um sonho de olhos semiabertos, as brumas daqueles devaneios dançantes me tomavam como em um estado nascente, não da infância de meu ser como um ser individual, mas uma infância de ser, uma infância dos gestos – e isso me lembra aquela orientação fenomenológica de Zimmermann e Saura (2019, p. 124), quando dizem que "observar o mundo com olhos primeiros, com espanto e admiração – características muitas vezes atribuídas ao olhar infantil – significa realizar um exercício de olhar sem pré-conceitos. Antes de adjetivos e predicativos. Antes de teorias e nomeações".

Dançava nas águas o dinamismo e a metamorfose com esse algo tão meu e tão do mundo, tão nosso e de nossas infâncias... Sentia-me viva! Dançava em um estado primeiro de corpo inteiro, um corpo vivo que, em espanto e admiração, reverberava em um corpo vivido que se percebe dançando e segue imaginante.

Naquela experiência, reencontrava traços arquetipais daquela infância que Bachelard (2009) disse poder durar a vida inteira e que reanima minha vida adulta dançante naquela amada morada noturna. Já mais adulta, experienciava aquele estado de confiança onírica muito semelhante àquele da criança que fui; repleta de imagens novas, adquiro memórias vivas por sua recordação, por seu novo passar pelo coração.

> Quando aceitamos ser animados por imagens novas, descobrimos irisações nas imagens dos velhos livros. As idades poéticas unem-se numa memória viva. A nova idade desperta a antiga. A antiga vem reviver na nova (*ibid*, p. 25–26).

Aquela gesticulação não tinha qualquer ideal, objetivo, era confiança onírica nos devaneios da vontade (BACHELARD, 2008a). O filósofo explica:

> A palavra *ideal*, neste caso, é intelectual demais, a palavra *objetivo*, utilitária demais. A vontade é mais bem administrada por um devaneio que une o esforço e a esperança, por um devaneio que já gosta dos meios independentemente de seu fim (p. 79, grifos do autor).

Enquanto isso, "o devaneio da vontade tem, realmente, por função direta nos dar *confiança* em nós mesmos, confiança em nossa potência laboriosa" (*ibid*, p. 78, grifos do autor). Bachelard (2008a) cita Carossa e como ele sonhou ser escultor modelando uma massa – em seu livro "*Une enfance*" (em português, "Uma infância"):

> Sentia na ponta dos dedos os gestos criadores do meu sonho, o aquecedor difundia um forte calor que ajudava a amolecer a massa, e o que surgiu ao cabo de alguns minutos era um rostinho nítido e agradável, sem ser precisamente belo; só tive que circundar a cabeça com um pouco de lã marrom, indicar os olhos, as narinas, colorir as bochechas com duas gotinhas de vinho tinto; tal qual, parecia um jovem pastor muito correto (*ibid*, p. 78).

A vontade devaneia – sente, percebe, move-se, existe no mundo e com o mundo, com as coisas desse mundo. Imaginante, sua consciência parece se aproximar daquilo que Merleau-Ponty (2011) define como "eu posso":

> Originalmente a consciência não é um "eu penso que", mas um "eu posso". [...] através de todas essas experiências exprime-se uma função única, trata-se do movimento de existência, que não suprime a diversidade radical dos conteúdos porque ele os liga, não os colocando todos sob a dominação de um "eu penso", mas orientando-os para a unidade intersensorial de um "mundo". O movimento não é o pensamento de um movimento, e o espaço corporal não é um espaço pensado ou representado (p. 192).
> A consciência é o ser para a coisa por intermédio do corpo. Um movimento é aprendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu "mundo", e mover seu corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação (p. 193).

E voltamos com Bachelard (2009, p. 2):

> A imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência. Nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta. A consciência de maravilhamento diante desse mundo criado pelo poeta abre-se com toda ingenuidade.

Movendo-se entregue a si, com seu onirismo encarnado, a pessoa experiencia

livres efemeridades imaginárias, imagens que se transformam instante a instante perdurando a contínua transformação na vivência de um tempo outro, não calculado em horas, minutos e segundos, um tempo oportuno que se cria na própria experiência criadora nessa fértil interpenetração com o mundo.

Diz Bachelard (2001): "pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova" (p. 3); e ele continua: "O devaneio se contenta em transportar-nos alhures, sem que possamos realmente viver todas as imagens do percurso. O sonhador deixa-se ir à deriva" (p. 4).

O que Bachelard afirma aqui é que a imaginação de um devaneio puro não necessariamente alcança uma consciência, não necessariamente forma uma memória – algo que podemos compreender análogo ao corpo vivo anterior à consciência de corpo vivido descritos por Andrieu (2014).

> É comum, com efeito, inscrever o devaneio entre os fenômenos da distensão psíquica. Vivemo-lo num tempo de distensão, tempo sem força ligante. Sendo destituído de atenção, não raro é destituído de memória. O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a "inclinação do devaneio" – uma inclinação que sempre desce –, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece. Assim, quando se devaneia, nunca é hora de se fazer fenomenologia (BACHELARD, 2009, p. 5).

Naquele devaneio de corpo vivo, imerso no mundo, não era possível fazer fenomenologia. No entanto, é como Bachelard diz: "um verdadeiro poeta não se satisfaz com essa imaginação evasiva. Quer que a imaginação seja uma *viagem*" (BACHELARD, 2001, p. 4, grifo do autor).

Nesse sentido vital, vivo, vivido e vitalizador, a dançante daquele acontecimento e poeta daquela escrita queria que a imaginação fosse uma viagem, queria experienciar um tempo temperado de eternidade. Ausentar-se do ritmo ordinário e lançar-se à deriva do dinâmico convite à viagem. Acompanhar a imaginação

criadora de sua matéria corporal nutrida pelas raízes do mobilismo imaginário ainda vivas em sua intimidade.

Movia-se com uma ingenuidade primordial. Vivenciava algo como uma deriva oscilante entre maior e menor intencionalidade, maior ou menor consistência, maior ou menor atenção e até mesmo a memória desses devaneios iniciais é repleta de lapsos.

Ainda que tenha escrito os primeiros fragmentos destes textos poéticos apenas alguns minutos após a experiência e com ela ainda reverberando na carne, nas águas, vivia um devaneio do qual, inevitavelmente, só restaram *flashes* de momentos em que ocorreram explosões de imagens, percepções de uma consciência criadora efêmera, mas que deixa marcas, pistas, vestígios do movimento imaginante, lampejos que se fixam vivamente como memória de corpo vivido que se imaginou e se dançou.

> Cada poeta nos deve, pois, seu *convite à viagem*. Por esse convite recebemos, em nosso ser íntimo, um doce impulso, o impulso que nos abala, que põe em marcha o devaneio salutar, o devaneio verdadeiramente dinâmico. Se for bem escolhida, a imagem inicial se revelará como um impulso para um sonho poético bem definido, para uma vida imaginária que terá verdadeiras leis de imagens sucessivas, um verdadeiro sentido vital. As imagens postas em série pelo *convite à viagem* adquirirão em sua ordem bem escolhida uma vivacidade especial que nos permitirá designar [...] um *movimento da imaginação* (BACHELARD, 2001, p. 4, grifos do autor).

Foi com esses vestígios que investiguei criadoramente na tentativa de um novo devaneio, na intenção de me aproximar do que Bachelard chama de boa inclinação:

> [...] um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já o som da palavra escrita (BACHELARD, 2009, p. 6).

Naqueles lampejos, era sonhadora que coreografava a massa dos gestos e quiçá já escutava os sons da palavra escrita, sons que emergem à consciência criadora, se imaginam e buscam se compreender entre sentidos desse saber desperto pela percepção e pela experiência do corpo. Dizem Saura e Zimmermann (2018):

> Este saber produzido pela percepção e pela experiência, no corpo, encontra novas formas de ser indagado: o fascínio, o maravilhamento, o encanto e a comoção produzidos pelas imagens. Importa o sentimento que as imagens podem provocar, o a priori da conceituação, o impacto do encontro com uma imagem poética. Pois que "nos poemas se manifestam as forças que não passam pelos circuitos de um saber" (Bachelard, 1990b, p.5).

É por isso que, diante do paradoxo de se propor a estudar algo como o devaneio – esse que nos é tão efêmero e inapreensível –, Bachelard deixa claro que somente é capaz de estudar os devaneios poéticos, isto é, aqueles que os poetas colocam na boa inclinação.

E aqui me pergunto se somos capazes de fazer o mesmo com os devaneios dançantes, se conseguimos colocar a criação de nossos corpos na boa inclinação imaginante, compondo gestos vivos que emergem à consciência criadora dos corpos em suas aberturas a dançar a vitalidade reverberante da viagem, da deriva e do devir; e ainda estudá-la na composição deste texto no ato também vivo de busca por tomar a consciência imaginante da imagem poética em uma explosão da semântica, uma expansão e polifonia de sentidos, com uma confiança onírica cuja potência laboriosa une e confia fiando junto esforço e esperança.

Assim seguimos na soleira de Gaston Bachelard, que em seus estudos sobre a imaginação realizou profundas e exuberantes investigações sobre o universo das imagens humanas em sua intimidade e mobilidade, dialogando com a literatura e costurando imagens, recorrências simbólicas (SAURA; ZIMMERMANN, 2018) que reaparecem em diferentes obras poéticas da cultura e na vida mesma.

É importante lembrar que, apesar da clara influência psicanalítica em suas

primeiras obras sobre as imagens e a imaginação, Bachelard nunca seguiu essa sistemática.

A publicação de *A poética do espaço* representa um marco nesse sentido, pois é quando Bachelard (2008b) realiza uma crítica substancial ao método psicanalítico e fala pela primeira vez em fenomenologia da imaginação, pois "só a fenomenologia – isto é, a *consideração do início da imagem numa consciência* individual – pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem" (*ibid*, p. 3, grifos do autor); e explica:

> A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma *ontologia direta*. É com essa ontologia que desejamos trabalhar (*ibid*, p. 2, grifos do autor).

É preciso afirmar o mérito de Sigmund Freud em estudar e apresentar sua teoria sobre a atividade inconsciente do psiquismo humano, a hipótese da causalidade psíquica e o estudo dos símbolos. No entanto, Freud inclina os símbolos para o conceito, enquanto, para Gaston Bachelard, as imagens escapam à causalidade psíquica e possuem uma dinâmica própria que não pode ser reduzida a significações psicológicas (*ibid*).

> [...] dizer que a imagem poética fuja à causalidade é, sem dúvida, uma declaração grave. Mas as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista jamais podem explicar bem o caráter realmente inesperado da imagem nova, nem tampouco a adesão que ela suscita numa alma alheia ao processo de sua criação. O poeta não me confere o passado de sua imagem, e no entanto ela se enraíza imediatamente em mim. A comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica (*ibid*, p. 2, grifos do autor).

Acompanhemos juntos esses exemplos dançantes nas próximas páginas:

A pessoa encolhia-se equilibrada sobre os pés; saídas do ventre, as mãos se põem afora em forma de dáctilos, pinças de caranguejo que abrem o espaço por onde ela pode transpor aquele exoesqueleto imaginário e se tornar carcaça viva e articulável. Locomove-se naquela postura, oscila apoios entre um e outro pé. Aos poucos, se abre e se ergue, passa a uma forma mais antropomórfica, mas aquelas mãos em pinças permanecem, seguem imaginando e gesticulando, se modelando em dedos bordadeiros que passam a remendar e bordar toda a pele de seu corpo.

Foto 9 – Núcleo de dança do Lab_Arte. Fotos: Nádia Tobias Yanim

Uma outra pessoa iniciava sua dança sentada no chão, olhava ao redor e palpava bordas imaginárias que, com seus movimentos, iam se desenhando como uma esfera ao seu redor. No momento seguinte, a pessoa encontrava algo nessa borda e com os dedos, esgarçava uma passagem por onde era possível avistar o mundo lá fora. Seu rosto, antes tenso, distende sua musculatura em curiosidade. Então atravessa uma mão por essa passagem estreita... verbaliza alegremente: "– chuva!"; passa a levar e trazer a mão afora e adentro, buscando gotas e espalhando-as em seu rosto, refrescando-se. A esfera então se amplia, ela se expande, espalhando-se pelo solo, dançando prazerosamente com o chão.

Foto 10 – Núcleo de dança do Lab_Arte. Foto: Nádia Tobias Yanim

Seria possível expor uma análise psicológica acerca dos símbolos que aqui aparecem, da narrativa que se mostra e das singulares relações dessas imagens com a história de cada uma dessas pessoas. No entanto, nesta pesquisa, nos interessa buscar a transubjetividade das imagens, dos gestos, sua significação ontológica, a capacidade que essas danças têm de nos tocar e nos emocionar.

Éramos em seis pessoas testemunhando aquelas apresentações e, ao final, compartilhamos nossas perplexidades diante das recorrências simbólicas entre ambas as danças e, principalmente, diante das intensidades com que aquele contato nos tomou. Nunca fomos caranguejo, no entanto, parecíamos conhecer aquela sensação caranguejeira no contato com aquela dança.

Apesar das tantas diferenças contextuais e observando além dos momentos e histórias pessoais de cada uma das dançantes, a dinâmica dos gestos e da narrativa também parecia bastante semelhante entre uma dança e outra, dramatizavam uma dialética do exterior e do interior (BACHELARD, 2008b, p. 215), caminhos entre o dentro e o fora que reverberam imediatamente em nossas experiências existenciais.

Ali nossas subjetividades se encontravam quase que imediatamente em espanto e admiração, tanto por termos sido tocados pelas imagens, quando pelas singulares formas com que essas imagens apareciam através daqueles também singulares corpos dançantes.

> Há aí, para um racionalista, um pequeno drama diário, uma espécie de desdobramento do pensamento que, por mais parcial que seja o seu objeto – uma simples imagem –, não deixa de ter uma grande repercussão psíquica. Mas esse pequeno drama da cultura, esse drama que se situa no nível simples de uma imagem nova, encerra todo o paradoxo de uma fenomenologia da imaginação: como uma imagem por vezes muito singular pode revelar-se como uma concentração de todo o psiquismo? Como esse acontecimento singular e efêmero que é o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir – sem nenhuma preparação – em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum,

> de todos os pensamentos sensatos, felizes em sua imobilidade? (BACHELARD, 2008b, p. 3)

Gaston Bachelard testemunha os movimentos das imagens e a autonomia da imaginação, atribui-lhes grandeza ontológica e criatividade onírica, fontes de uma intensa relação poética com o mundo. Isso porque, o filósofo afirma o mundo como provocação e resistência, investigando a imaginação como essencialmente uma mediação do corpo humano com as matérias do mundo.

> A matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso. No sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável, como um mistério. No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre. Em ambos os casos, a meditação de uma matéria educa uma *imaginação aberta* (BACHELARD, 1997, p. 3, grifo do autor).

No sentido de uma imaginação aberta e criadora, compreendemos que imaginar nos acontece em um intenso corpo a corpo no encontro, embate ou dança com as resistências e provocações entre as afetividades e materialidades do próprio corpo e as do mundo e dos outros. Ressaltando essa perspectiva da obra de Bachelard, Jean-Jacques Wunenburger (2003) chega a nomear o que Bachelard faz como uma "fenomenologia do corpo imaginante, dos ritmos corporais do sujeito e da natureza" (p.107–108).

> Há alguns anos, num encontro com dançarinos, fiquei impressionado. Eles conhecem muito bem os livros de Bachelard sobre os elementos e encontram-se completamente nessa fenomenologia do corpo imaginante. O que mostra que Bachelard pressentiu perfeitamente a importância (que foi reconhecida depois) do esquema corporal e do conjunto das vibrações do corpo, dos ritmos do corpo. Eu diria que o espaço para Bachelard não é mais o espaço da filosofia racional. É um espaço sempre materializado e essa matéria é sempre transformada em uma coisa no sentido da filosofia heideggeriana, ou seja, em realidade semifísica, semipsíquica. É por isso que Bachelard era tão interessado pela alquimia, mas ele não acreditava nela. Ele encontrava na alquimia uma visão das realidades materiais que não fazia diferenciação entre o espaço, a matéria e o espírito. É essa ligação entre os três que me parece essencial para compreender os elementos (*ibid*, p. 110).

Em seu estudos sobre essa imaginação das matérias, Bachelard (1997) expõe que, filosoficamente, é possível distinguir duas imaginações: a imaginação formal, que se atenta sobre as formas externas, as arestas, geometrias e desenhos objetais; e a imaginação material, que se dedica à relação íntima com a matéria para ir à raiz da força imaginante.

Ao longo de sua obra – especialmente nos livros *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria* e em *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* – é evidente a dedicação de Bachelard sobre a imaginação material, sobretudo porque está vigilante quanto à sedução das exuberantes belezas formais, às quais não podemos nos prender (ou tentar conservar) sob o risco de cair em uma interpretação conceitual e superficial da imagem.

Ao contrário, o filósofo-poeta se entrega aos movimentos da imagem, permite ser arrebatado e reconduzido por elas em uma vivência poética da imaginação criadora. Busca então na intimidade substancial das imagens, a raiz da força imaginante ainda viva em um devaneio desperto que vai criar e recriar sentidos das experiências.

Dessa forma, o filósofo nos alerta sobre o quanto a meditação sobre as formas deserta a profundidade enquanto a meditação da profundidade arrisca se desinteressar das formas. Apesar disso, Bachelard (1997) ressalta:

> Sem dúvida, há obras em que as duas forças atuam juntas. É mesmo impossível separá-las completamente. O devaneio mais móvel, mais metamorfoseante, mais totalmente entregue às formas, guarda ainda assim um lastro, uma densidade, uma lentidão, uma germinação. Em compensação, toda obra poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar-se. Deve acolher, para a primeira sedução do leitor, as exuberâncias da beleza formal (p. 2) [...] Só quando tivermos estudado as formas, atribuindo-as à sua exata matéria, é que poderemos considerar uma doutrina completa da imaginação humana (p. 3)

Nesse sentido, investigando não percursos de cada consciência individual, mas a sua ação imaginante, seguindo os vestígios recorrentes de imagens e movimentos, tomamos as imagens poético-dançantes em seu próprio acontecimento, em sua atualidade, buscando uma comunicação com a consciência criadora daquele que cria, dança e escreve inscrevendo e recriando danças em uma dança das palavras, sem as quais eu não poderia, por exemplo, comunicar esta pesquisa para a leitora ou o leitor.

Considerando a singularidade implícita à novidade das imagens no corpo e do próprio corpo, indo ao fundo da imagem e do gesto em seu próprio movimento, fenomenologicamente, podemos investigá-los em sua emergência à consciência "como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade" (BACHELARD, 2008b, p. 2), buscando estar presentes "à imagem no minuto da imagem" (*ibid*, p. 1).

Para ir tão fundo nas imagens, sugere que devemos ultrapassar as ressonâncias sentimentais individuais com as quais recebemos uma obra de arte, sensibilizando a "alotropia fenomenológica das *ressonâncias* e da *repercussão*" (*ibid*, p. 7, grifos nossos). E a metáfora aqui nos serve bem, pois alotropia é uma denominação que Bachelard empresta da alquimia e que diz respeito ao fenômeno químico em que um mesmo elemento pode originar duas ou mais substâncias diferentes.

Se tomássemos os processos em suas individualidades, teríamos tantos percursos quanto o número de pessoas dançantes que atravessam estes escritos – eu mesma e as pessoas que acompanhei ao longo desses anos. Correríamos o alto risco de recair em análises e explicações gnosiológicas pautadas por contextos psicológicos individuais e em interpretações de imagens mediante relações causais entre as histórias pessoais e o aparecimento das imagens poéticas. No entanto, "o ato poético, a imagem repentina, a chama do ser na imaginação,

fogem a tais indagações" (*ibid*, p. 2).

Vamos a mais um exemplo: reconhecemos essas ressonâncias sentimentais individuais quando, em um grupo com diferentes pessoas dançando livremente ao som de uma música, ouvimos os diferentes relatos: "eu estava confortável, tranquila", "senti aconchego", "emocionei-me, senti saudade da mãe", "era como se eu estivesse sendo embalada", "eu boiava no mar", "estava dentro de um barquinho na água".

Mais uma vez, já viemos abordando isso, ultrapassando as significações específicas de cada um desses contextos, podemos acompanhar ressonâncias permeadas de emoções e memórias pessoais que tentam se explicar por seus contextos específicos e factuais dos acontecimentos. No entanto, baseado nos estudos de Minkowski, Bachelard (2008b) afirma que "quase sempre no inverso da causalidade, [...] para determinarmos o ser de uma imagem teremos que sentir sua repercussão. Nessa repercussão, a imagem poética terá uma sonoridade de ser" (p. 2).

Quando buscamos o fundo dessas verbalizações, permeadas ainda pelo fato de que eu não havia lhes contado, mas elas dançavam uma tradicional canção de ninar africana, percebemos na repercussão recorrente, a raiz imaginante comum a todas essas pessoas e que repercutem um mesmo traço de nosso existir humano nessas diferentes almas. Encontramos ali uma mesma estrutura de sensibilidade[20], como nos diria Gilbert Durand (2012): imagens sonoras e dançantes que, juntas, gesticulam o arquétipo da descida, um mergulho, um abrigo, um aconchego embalado, recriando de diversas formas similares intimidades imaginárias.

Nesse sentido, enquanto "as ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da

[20] Discutiremos as *Estruturas Antropológicas do Imaginário* de Gilbert Durand mais profundamente no próximo capítulo.

nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência" (BACHELARD, 2008b, p. 7), mas não uma existência individual. Estamos aqui falando daquela existência pessoal (MOUNIER, 1964) em que, no fundo da expressão dançante e da expressão poética das repercussões compartilhadas por cada pessoa, encontramos uma medida comum, uma recorrência simbólica na qual também nos encontramos e nos reconhecemos.

Seguimos na analogia entre poetas e dançantes para ler Bachelard e receber dele alguma compreensão acerca de nossos caminhos de expressão pela dança e de contato com as danças. Assim ele descreve as dinâmicas entre ressonâncias e repercussões de um poema:

> Na ressonância, ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se aqui de uma impressão bastante conhecida de todo leitor apaixonado por poemas: o poema nos toma por inteiro. Essa invasão do ser pela poesia tem uma marca fenomenológica que não engana. A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão. É como se, com sua exuberância, o poema reanimasse profundezas do nosso ser (BACHELARD, 2008b, p. 7).

Nesse sentido, alcançar o fundo das imagens em imaginação, o solo em que elas se enraízam, é alcançar a repercussão desse ser mais amplo que nos une uns aos outros na experiência poética – e também na experiência dançante.

> Essa imagem que a leitura de um poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser. (*ibid*, p. 7-8).

A expressão cria o ser, constitui a pessoa dançante e poeta de suas expressões criadoras como devir do nosso ser no mundo e com o mundo. Acompanhamos a constituição das imagens no corpo imaginante, não em seus porquês, mas em

seus próprios nascimentos, movimentos, deformações e transformações, também os sentidos recorrentes que emergem ao longo de nossos caminhos dançantes, especialmente nos inícios, nas aberturas primeiras da pessoa à sua própria dança.

Transcendendo as ressonâncias sentimentais em uma alotropia fenomenológica das ressonâncias e repercussões, podemos mergulhar nas recorrências simbólicas e pegar impulso em algumas de suas raízes imaginantes, traços do corpo imaginante que se ex-põe, se exprime, se expressa ao dançar.

Busquei distanciar-me de sistematizações e então articular princípios que recorrentemente aparecem como orientações que os próprios corpos encontram pelo caminho. Não se trata de descobertas originais, muito menos inovadoras; no entanto, são imaginações e princípios originantes que reaparecem na intensa novidade de desvelar-se dançante.

Então, sempre que compartilharmos impressões e relatos de percursos, não os apresentaremos como causas ou provocadores do surgimento das imagens, mas enquanto sentidos que recorrentemente concedemos às experiências de corpo imaginante que dança e que continua sempre se transformando e se constituindo ao longo de seus caminhos humanos em autoformação.

Em uma contínua reelaboração em razão sensível, "é depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície" (BACHELARD, 2008, p. 7). Então, circundaremos as veias do mistério dessas aberturas imaginárias do corpo dançante ao ritmo deste ponteio que me conduz na investigação ao mesmo tempo em que me inicia.

Perguntar incessantemente aonde leva esta dança me orienta a navegar no rumo de horizontes poéticos e reflexivos mais amplos, desvelando mensagens dos nossos dançares como quem busca terras, mares, ventos e seres vivos, ao mesmo

tempo em que segue mirando a fugidia misteriosa curvatura da Terra. Ancora-me em derivas e devires, me inspira a tecer este texto e entrelaçar tramas do existir dançante em um diálogo de buscas ontológicas que movimentam e dinamizam metamorfoses da formação humana, entre singularidades, pluralidades e universalidades de nossas imaginações dançantes.

Despertam mil gestos em meu corpo

Foto 11 – Despertam mil gestos em meu corpo.
Dança: Barbara Muglia, Foto: Lairton Carvalho.

∞

dormem mil gestos em meu corpo

segredos à espera – – – de
caminhos
dançantes
despertos
na novidade de uma
poiesis
a vida é a chama
chama!

meu corpo humano
solo mais antigo que eu
guarda vivos mistérios
humanos – – –
húmus húmido
que foi
que é
que será

escavações – – –
uma arqueofilia
mítica viva
fonte do existir existindo.
danço só
mas não sozinha
todo o universo
dança comigo

despertam mil gestos de meu corpo

Inspiro e, expirando, solto a cabeça para trás, o peito se abre, esgarça o espartilho invisível abrindo-me por todo o ventre. Os braços estão soltos enquanto as pernas, apesar de firmes, têm joelhos macios. Os pés enraízam no solo do mundo, solo de ser. Meus olhos deslizam o horizonte conforme vou expandindo para cima e me curvando para trás: primeiro vejo o céu e, então, vou virando o mundo. Respiro em uma entrega sustentada pela resistência material própria dessa extensão anatômica vertebral. Vergo, vergo, vergo, vibro e não quebro [21]: tonifico-me nesse encontro com a gravidade, com as dimensões do tempo-espaço.

com pés firmes no chão do presente
e olhos voltados para trás,
miro com ar de novidade, risco,
espanto e maravilhamento
vestígios do vivido,
passos dançados pelo caminho.

Respiro e acompanho: sustento e inspiro a aurora que vibra o plexo solar, esse centro flamejante do corpo; uma complexa rede neural bem no centro do nosso abdômen. Respiro e, bem ali, no diafragma, músculo que, entre o umbigo e o coração, sustenta e abre espaço para os pulmões expandirem e se recolherem. Sinto-o chacra solar – *chakra manipura*, como reconhecem os hindus (MILLER, 2015). Eis o sol, fogo interno, importante centro irradiador, fonte energética de nossa força da vontade, de movimento, da energia vital que circula e corre por todo o corpo – conhecida por *Qi* (fala-se chi) na cultura tradicional chinesa (JAHNKE, 2005).

É o plexo solar considerado por essas tradições um ponto de encontro e dinamismo entre emoções e compreensões. Não à toa, diafragma é o nome dado, tanto ao diâmetro de abertura das lentes fotográficas, quanto ao músculo que nos

[21] Referência ao provérbio popular: "pau de goiabeira enverga, mas não quebra", trazendo à tona a percepção de maleabilidade e resiliência. Muitas vezes apenas é dito: "Fulano verga, mas não quebra".

abre aos trânsitos e comunicações entre ventre e coração, pés e olhos, matéria e espírito, carne e alma, raízes e asas.

A próxima inspiração se aproxima como um prazer que vai, gerundianamente, irradiando da garganta ao assoalho pélvico, transcende fronteiras, vai além, fervem-me o topo da cabeça e as solas dos pés enraizados, venta-me o peito expandido, asas se abrem.

nada faço
apenas respiro
e isso é tudo
isso é tanto

Vibro e sustento a vertigem, abro frestas no tempo até que, devagar, o interior mais interior de minhas entranhas me convida a retornar e vai me sugando novamente para dentro em uma voragem sustentada, inteira pulsante. Entre umbigo e queixo, há indiscutível cumplicidade: quando o umbigo repuxa para dentro, o queixo vem na direção do peito e, juntos, eles recolhem irradiações solares em uma contração abdominal. Os braços leves e as mãos despertas arredondam-se em curva acompanhando essa vontade de centro, recolhendo asas circulares em um grande abraço, um mergulho adentro digerindo-me dentro desse abraço.

Como onda que renasce na inspiração, surge um assertivo dedo indicador que já brota do centro desenhando circularidade em ascensão. Ao alcançar sua maior extensão, faz a curva tombando e expirando delicadamente todo o corpo pela lateral até repousar de mão cheia no ventre enquanto a outra mão desliza sobre o ombro, alcança a nuca, trazendo os cabelos à fronte e relaxando a cabeça que logo se reergue junto à nova inspiração. Os olhos se apoiam no porvir, expirando, quando a mão que repousava no ventre renasce em vívida agilidade: desliza pela pele subindo inspirada, salta pelo ventre e corta circularmente o horizonte conduzindo todo o corpo em um vórtice sem fim, uma expiração que gira sobre si mesma com o mundo e com os astros.

Percebe?
O corpo oscila e delira deliciosamente.
Desvelar a própria dança é presenciar
uma sublimação incarnada da alma cósmica.
Dança: poesia tátil fazendo auroras e ocasos.

A dança parece ser essa alegria muscular que, em seu esforço de gesticulação, se lança a devanear a poesia viva de nossos corpos humanos. Ela é sim, é não, é pulso, é onda, é curva que liga e ponteia dentro e fora. É quietude inquieta que nasce da inquieta quietude que respira e dança. Aliás, lembro Gaston Bachelard (1994b, p. 28): "a mais insidiosa das inquietudes nasce da própria quietude. Quando nada me inquieta, dizia Schopenhauer, é exatamente isso que parece inquietante. Basta materializar um pouco a afetividade para vê-la ondular".

A pessoa brinca com certa seriedade, toca o próprio corpo, gira e salta, investiga e experimenta novas formas de pôr-se no mundo, novas posturas humanas no presente, as quais reinventam a cotidiana postura vertical, esta que marca a gênese e a história da nossa espécie: pés no chão, cabeça no topo, vísceras no centro, braços e mãos dispostos bilateralmente livres para manipular e produzir os mais diversos objetos – até mesmo o próprio corpo –, olhos que, quanto mais altos, mais longe enxergam, ouvidos que escutam pulsos e ritmos, um nariz que se eleva para farejar o mundo, uma boca para comer e experimentar outros prazeres, uma pele que nos envolve e nos oferece bordas, membrana que nos separa ao mesmo tempo em que nos junta em nossos contatos com o mundo e os outros corpos.

Como presença viva feita de carne, sangue e suor, nossa corporeidade tange e atravessa o tempo vivido com toda a sua organicidade, com os ritmos próprios de sua materialidade alquímica e dinâmica: seus fluxos respiratórios realizam incessantes trocas entre o interior e o exterior, as percussões cardíacas pulsam e fazem o sangue percorrer e irrigar toda a sua extensão, os peristaltismos digestivos transformam e absorvem outras matérias orgânicas, os impulsos

nervosos propagam-se do centro às extremidades e das extremidades ao centro, nossos órgãos dos sentidos não cessam de sentir e se interrelacionar com os demais sistemas, mantendo a vida com alguma harmonia conflitual de todo o organismo em seus encontros e desencontros com os ritmos da natureza, da cultura, da nossa realidade cósmica.

Esse *continuum* pulsante fisiológico e anatômico-postural que nos acontece independentemente de nossa vontade forma a nossa experiência humana e é também transformado por ela. Apresenta-nos, como estuda Stanley Keleman (1995), uma referência somática isto é, um processo vivo de ser-estar no mundo em um movimento unificado e unificador, uma experiência de realidade corporal que marca o corpo como imagem, experiência e imaginação. Nesse sentido, como percebe o autor, recursivamente, tanto a natureza viva do corpo nos proporciona um modo específico de estar e experienciar o mundo, quando as nossas experiências vão marcando e remodelando nossos corpos.

Por exemplo, segundo Durand (2012), é na verticalização, na busca por olhar mais alto e mais longe que a humanidade conquistou a postura ereta. É na mesma busca que um bebê aprende a se levantar e a sustentar seu próprio corpo em embate e dança com a gravidade. O bebê escuta algo e então são despertos seus sentidos, abre os olhos, busca alcançar o objeto-fonte da sonoridade, quer tocá-lo, aprender seu volume, sua textura. Então conduz o objeto à boca buscando levá-lo adentro, tentando internalizar, aprender, absorver o conhecimento que acaba de sorver. Interagindo com outras pessoas, gesticula com elas, é recebido no nosso mundo pela sua comunidade, ali se aprende pertencente à espécie e ao seu grupo cultural.

Assim, ao longo da vida, a pessoa faz seu trajeto antropológico, como bem demonstrou Durand (1994, p. 28):

> O "trajeto antropológico" é a afirmação de que, para que um simbolismo possa emergir, ele deve participar indissoluvelmente - numa espécie de contínuo "vai-e-vem" – das raízes inatas na representação do sapiens e, no outro "polo", das intimações várias do meio cósmico social. A lei do "trajeto antropológico", tipo de uma lei sistêmica, mostra bem a complementaridade na formação do imaginário entre o estatuto das capacidades inatas do sapiens, a repartição dos arquétipos verbais em grandes estruturas "dominantes" e seus complementos pedagógicos exigidos pela neotenia humana.

Em suas investigações, Durand (1988, 2012) parte das categorias simbólicas axiomáticas, arquetipais estudadas por Gaston Bachelard e se apoia nas constatações psicofisiológicas e reflexológicas da Escola de Leningrado. Então avança e elabora sua "teoria geral do imaginário" atribuindo o nascimento da imaginação a uma tendência geral dos gestos humanos, *squémes* (esquemas) que derivam do corpo e seus reflexos dominantes (postural, digestivo e copulativo), se manifestam por arquétipos (imagens universais de caráter coletivo), agenciam símbolos e se organizam privilegiadamente nos mitos.

Segundo Durand (*ibid*), haveria uma tendência imaginária fascinada e guiada pelo verbo, pela ação dos gestos humanos, e que se modulariam em estruturas figurativas – as quais, juntamente com Marcos Ferreira-Santos e Rogério de Almeida (2012b), preferimos compreender como estruturas de sensibilidade. Com dinâmicas distintas, essas estruturas de sensibilidade são compreendidas como sistemas de formação simbólica fundamentalmente polares:

> ∞ estrutura de sensibilidade heroica: com *schémes* ascensionais e diairéticos, deriva da dominante reflexa postural, em que converge a verticalidade da postura humana em gestos relativos às expansões, ascensões, subidas, evoluções, cortes e divisões, os quais em geral promovem imagens purificadoras, elevadoras, em uma atmosfera diurna, iluminada.
>
> ∞ estrutura de sensibilidade mística: com *schémes* de descida e acocoramento, deriva da dominante reflexa digestiva, em que

convergem a deglutição e digestão humana em gestos relativos aos percursos internos, aos recolhimentos, às descidas, aos mistérios e suas buscas obstinadas, à escavação, à involução e ao repouso e aconchego na intimidade, em geral promovendo imagens de mergulho ou quedas, aprofundamento, união e acontecimento místico, em uma atmosfera de espessura noturna.

∞ estrutura de sensibilidade dramática: com *schémes* cíclicos e progressistas, deriva da dominante reflexa copulativa, em que convergem gestos motores polares em uma rítmica *coincidentia oppositorum*, isto é, uma co-incidência simultânea ou de alternância rítmica e cíclica, musical, dançante, ou ainda uma mediação e harmonia de contrários que sustenta a permanente tensão entre as polaridades em uma atmosfera dramática, cíclica, progressista e crepuscular.

Apesar de reconhecer essas três estruturas, é importante lembrar que, em grande parte de sua obra, Gilbert Durand apresenta dois grandes regimes ou sistemas de imagens – diurno (de estrutura heroica) e noturno (de estruturas mística e dramática). Embora, no livro "A fé do sapateiro" (DURAND, 1995), o autor se refira a um conhecimento crepuscular e à possibilidade de uma classificação tripartida, nunca alterou as Estruturas Antropológicas do Imaginário.

No entanto, alguns de seus estudiosos, como Marcos Ferreira-Santos (2005c, 2005a) e Jean-Jacques Wunenburger (2007), seguem pressupondo, enfatizando e aprofundando saberes acerca das três modalidades simbólicas.

Ferreira-Santos (2005c), em especial, rompe com a compreensão bipartida de Durand e se debruça amplamente sobre o que assume como "regime crepuscular do imaginário". "O *Crepusculário* pode ser entendido como aquele momento específico, ao final da tarde, no trânsito entre o dia e a noite, quando os insetos se agitam em busca de alimento. Como prelúdio da noite, sobrevoam o espaço claro do dia trazendo em suas asas a barra da noite", um "momento difuso por excelência, limítrofe, liminal" (*ibid*, p. 17, grifos do autor).

Com esse suporte imaginário, o autor busca compreender principalmente os processos simbólicos dos percursos de iniciação, este caminho no tempo, destinação, busca de centro e profundização na existência, os ocasos e auroras de ser, entardecer e amanhecer pedagógicos, um regime crepuscular (hermesiano) como regime dos entres, das mediações e trânsitos entre o regime diurno (apolíneo) e o regime noturno (dionisíaco).

Diz Durand (2012, p. 282): "as duas categorias destes símbolos que se enlaçam ao tempo para o vencer vão ter como caráter comum o serem mais ou menos 'histórias', 'narrativas', cuja principal realidade é subjetiva e a que se costuma chamar 'mitos'". Nesse sentido, compreendo que a possibilidade de se assumir um regime crepuscular afirma o caráter rítmico, cíclico, musical e dançante dessa estrutura de sensibilidade que liga, permeia e organiza o tempo pelas forças dramáticas privilegiadas do mito: o relato ou composição fundante da experiência que, como agulha de tecer, sobe e desce penetrando o tecido da vida humana, cíclica, rítmica e copulativamente.

Um regime de imagens que foi, ainda em uma ingenuidade primordial (BACHELARD, 2009), estudado em minha dissertação de mestrado (RODRIGUES, 2016) com suporte e mobilização criadora do diálogo simbólico com as imagens das ondas do mar, já revisitadas nestes atuais escritos, mas aqui retomada uma vez mais como suporte imaginário à compreensão desse regime crepuscular: como onda, alguns símbolos cíclicos, ritmicamente sobem e descem, recolhem e se espraiam.

No movimento, dinamismo e metamorfose da onda, ela se recolhe enquanto se constitui, cresce e se verticaliza no justo momento em que está absorvendo e digerindo uma massa de mar; na sequência, se quebra para dentro de si em uma mística antropofagia que é concomitante ao seu espraiamento e expansão em direção ao devir, subindo o solo inclinado da praia.

Com sua dança de movimentos contraditórios e ambivalentes, em uma conciliação e coimplicação de contrários, a imaginação da onda nos ajuda a compreender que, nesta modalidade simbólica, as estruturas podem, inclusive, se permear completamente e borrar as divisões classificatórias entre o heroico e místico.

Podemos também reconhecer esta sensibilidade nos movimentos daquela gesticulação descrita nos inícios deste capítulo, em que a pessoa se ergue e, buscando transpor o limite vertebral da sua extensão, percebe a coluna se angulando, aprende com seu próprio corpo que seu devir de crescimento é circular se percebido em sua amplitude cíclica, manifestando assim uma estrutura dramática semelhante à formação simbólica da concha ou ainda da serpente mítica *ourobouros*, aquela que alcança o rabo com a boca. Neste arco, a vibração, o dinamismo e a metamorfose do corpo dançante carrega uma sensibilidade *crepuscular* e, pela totalidade circular da gesticulação orbital, creio que posso completar a percepção afirmando-a também auroreal.

Assim, a existência pessoal – pela sua pertença à espécie, pelo e com sua própria corporeidade, seus processos orgânicos, suas gesticulações culturais e, essencialmente, seu percurso simbolizador, encontra ou se choca com a percepção de que não há conservação, apenas os fluxos temporais de transformação das matérias do corpo e do mundo cósmico-natural.

Diz Stanley Keleman (2001) em seu livro "Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell":

> Eu não digo, "Penso, logo sou". Ao contrário, digo, "Eu sou corporificado; portanto, experiencio que sou". É a experiência da corporificação que nos dá a experiência de estarmos vivos. Ela nos dá a percepção de um passado corporificado, de uma vida histórica, e nos dá um presente. Todos nós compartilhamos o processo de corporificação. A nossa percepção da nossa continuidade, subjetivamente como um processo corporal, é muito semelhante ao sonho e aos estados poéticos que formam os mitos. O cérebro cria

> o tempo linear e objetifica eventos. Em outras palavras, a realidade mítica é uma organização móvel, um coração batendo, com marés de sentimentos e formas.

Tudo no mundo tem um ritmo. O filósofo-poeta Gaston Bachelard, com seus livros *A intuição do instante* (2010) e *A dialética da duração* (1994), se dedica à temporalidade, valoriza o instante como realidade do tempo e compreende que a duração, a continuidade, só é passível pela memória como potência imaginativa que deseja estender e ligar instantes uns aos outros, revivê-los e sonhá-los. É ele quem diz: "As sensações não estão ligadas; é nossa alma que as liga" (BACHELARD, 1994, p. 105). E, para ligar, é preciso exercer aquela faculdade humana que nos é própria: criar sentido, imaginando, simbolizando!

Tenho uma paixão pela memória viva, por ligar reminiscências instantâneas na *poiesis* viva no corpo e do corpo, na dança e na escrita poética. Gosto de aproveitar as gesticulações em seu próprio acontecer, acompanhar esse percurso simbolizador germinativo das imagens em imaginação, me demorar nas ligações entre as imagens e gestos e de imaginar o alargamento dos instantes. Dedico-me a estar presente no nascimento das imagens e, possivelmente, ao ficar com as imagens, fazer alma, como diria James Hillman (1995).

Desde cedo, carrego comigo essa paixão por escavações da alma humana dançante. É mesmo essa corporeidade imaginante uma grande zona de investigação, um imenso sítio arqueosensível de nossas criações. Peço licença para compartilhar uma parábola pessoal, com a qual a menina que fui se encontra com inúmeras outras crianças que, em algum momento, se questionaram e se interessaram pelas origens da vida, da humanidade, do mundo e dos seres.

Foi no primeiro dia de aula da antiga quinta série (atual sexto ano, primeiro do segundo ciclo do ensino fundamental) que a professora nos recebeu fazendo aquela fatídica pergunta: "– O que vocês querem ser quando crescer?".

A polêmica pergunta pode ser daquelas que lança crianças em um vir a ser longínquo, distanciando-lhes das fundantes vontades e curiosidades presentes de seres que já os são em seus próprios percursos formativos. No entanto, naquele dia, passei longe do infortúnio e a pergunta apenas me evocou um novo sonho de profissão, um novo modo de me realizar em minha própria busca, a partir de uma ação no mundo. Então a menina que sempre dizia querer ser bailarina, pela primeira vez daria uma nova resposta...

Chegava de férias aproveitadas em cursos livres que a Prefeitura de Santos oferecia para crianças e adolescentes. Encantou-se sobre a vida de plantas e animais terrestres no Orquidário Municipal, investigado apaixonadamente a vida marinha e geológica de várias das eras no Aquário Municipal. Ajudou a cuidar dos animais, pesquisado o fundo do mar, realizou uma expedição à procura da vida nos entres das rochas do Emissário Submarino, produziu moldes de peixes em gesso simulando a fossilização por impressão, aprendeu sobre os biomas da região, a formação de sambaquis[22] e escavações paleontológicas e arqueológicas.

Encantada com as experiências e aquele mundo recém-descoberto, a ousada menina respondeu prontamente à professora sobre o que já se reconhecia ser e o que desejava se tornar:

– Eu sou bailarina e também quero ser arqueóloga e paleontóloga.

Compartilho essa experiência, pois reconheço ali um momento fundante em que vivenciava o gérmen do que hoje reconheço por arqueofilia, como descreve Marcos Ferreira-Santos (2006b), essa *philia* (paixão, amizade e/ou desejo) pelo ancestral, por escavar vestígios e sentidos nas entranhas dessa *arqué*, essa terra

[22] Sambaquis ou concheiros são depósitos de material orgânico, especialmente conchas e ossos, construídos por povos litorâneos há cerca de 12.000 a 8.000 anos. Costumam fossilizar ao longo de milênios, formando um tipo de rocha calcária sedimentar que apresenta camadas com diferentes idades. Alguns povos os tinham como santuários, enterrando ali seus mortos. Outros ainda os escolhiam como locais especiais para a construção de suas cabanas.

profunda de que é feita a nossa corporeidade, essa integração em que se estrutura nossa *psiqué*. Trata-se de uma "paixão pelo que é ancestral, primevo, arquetipal e se revela, gradativamente, na proporção da profundização da busca" (*ibid*, p. 127), daquilo que a consciência da pessoa comporta no momento da busca. Eis, nessa arqueofilia, o "mitema iniciático" que engendra a pessoa em "uma busca de compreensão de si mesma e do mundo a sua volta" (id).

Fascinada, a menina passeava repetidas vezes por pinturas rupestres e outras vidas da nossa espécie nos livros de artes, de história e nas enciclopédias que ficavam empoeiradas na estante da casa dos avós. Anos mais tarde, em um pequeno armário da sala de espera da escola de dança, encontrou aquele livro sobre uma versão da história da dança ocidental e, nele, lia e relia algumas descrições minuciosas e objetivas acerca das primeiras danças humanas como atos sagrados.

Abaixo podemos ler trechos da descrição que o historiador Paul Bourcier (2001, p. 6, grifos do autor) faz de uma figura datada de 10.000 a.C., encontrada na gruta de Trois-Frères, próxima de Montesquiou-Avantès (Ariège, na França):

> – *Corpo*. A cabeça, gravada, está voltada para frente. O tronco, silhuetado por um traço espesso de tinta preta, apresenta-se em um falso perfil. Os dois braços estão em semi-extensão, o direito num plano ligeiramente superior ao esquerdo. O tronco marca uma inclinação de cerca de quarenta graus em relação as pernas. Estas estão levemente flexionadas sobre os joelhos; a esquerda está diante da direita, erguida; o pé esquerdo assenta-se horizontalmente no chão; o direito, em *relevé*[23], prepara-se para colocar-se no mesmo plano.
> O conjunto é um bom instantâneo de um movimento de giro do corpo sobre si mesmo, realizado por um calcar dos pés no mesmo nível. Não é possível saber se o movimento é feito sem que o dançarino saia do lugar, numa área circular ou numa linha.

[23] *Relevé* (do francês), no balé clássico, é o movimento de elevação de todo o corpo. Suspendendo os calcanhares, equilibramo-nos sobre os metatarsos, com auxílio dos dedos dos pés. Quando faz uso das sapatilhas de ponta, o movimento segue a elevação até a bailarina (em imensa maioria) ou o bailarino (mais raramente) equilibrar-se apenas sobre a ponta redonda de gesso.

A menina-moça experimentava o corpo buscando encontrar aquelas posições para conseguir imaginar o giro, a dança, pois a descrição era dura e técnica demais, mas no corpo "a imagem é o ser que se diferencia para estar certo de vir a ser" (BACHELARD, 2008a, p. 21).

Passeava por entre as descrições do livro e as figuras da enciclopédia ilustrada que um dia herdaria dos avós, imagens que seguiam imaginando e me contando esse fundo humano, uma *arqué* que parecia tão distante e tão íntima. A imaginação viajava: dançava brincante e, em aulas de arte na pré-história, na escola, desenhava corpos, principalmente de mulheres nas cores da terra, vermelhas, ocres, marrons e pretas, dançando e girando em círculo.

Iniciava-se entre ressonâncias e repercussões daquelas descobertas, em um "movimento para frente e para trás" – como diz Ferreira-Santos (2006b, p. 129) citando Lyotard. Em sua busca arqueofílica – na época, uma despretensiosa e deliciosa curiosidade –, imaginava, criava sentidos à compreensão do presente, abrindo "sendas para o devir" (id).

Uma trama simbólica, mítica particular, se articulava ao seu momento existencial como em uma espécie de reescritura da própria história entretecida pela história da nossa espécie, uma pertença ao tempo presente e a esse tempo outro da experiência mítica. Assim, "essa re-escritura e, ao mesmo tempo, *re-inscrição* do ser na própria pessoa e em seu mundo ganha *alma*, sabedoria sofiânica, se *re-anima* para prosseguir seu próprio percurso formativo com processo simbólico" (*ibid*, 2006b, p. 129, grifos do autor).

A jovem se experimentava, ensaiava gestos, criava ligações entre eles, desenhava o ar, girava e saltava com essa corporeidade contemporânea que é também tão antiga quando nossa existência humana, transpirava e brincava até cansar estirada no chão. No estudo de Paul Bourcier (*ibid*, p. 7) acerca da pintura rupestre no interior da gruta de Trois-Frères, o historiador analisa:

> Como a constituição anatômica dos homens daquela época era, segundo os especialistas, análoga à nossa, os efeitos psicossomáticos são aqueles que todos sentem: perda de localização no espaço, vertigem, uma espécie de desapossamento de si mesmo, um êxtase no sentido etimológico da palavra.
> Como uma analogia eloquente, é preciso notar que em qualquer parte do mundo e em qualquer época, inclusive na nossa, as danças sagradas, através das quais os executantes pretendem colocar-se num estado em que acreditam estar em comunicação imediata com um "espírito", se executam através de giros. Os xamãs, lamas, dervixes, exorcistas muçulmanos, feiticeiros africanos giram sobre si mesmos em seus exercícios religiosos, o que leva a um estado de transe provocado pela dança, como o do dançarino de Trois-Frères (*ibid*, p. 7).

Giros, saltos, torções, recolhimentos e expansões são algumas dessas gesticulações que reaparecem com diversas organizações em muitas de nossas danças ao longo de toda a nossa existência humana, independentemente até mesmo das singularidades pessoais e do seio de cada cultura. Assim como também é recorrente aquela específica gesticulação dos inícios deste capítulo, aquele gesto e estado de abertura e vibração d'onde nasce uma dança que culmina no salto e no giro sem fim sobre si mesma: respirando e ampliando a respiração, a cabeça se lança para trás em uma expansão do peito, abertura do espartilho invisível.

Eis uma gesticulação que carrega vestígios místicos matriciais, arquetipais de nossas humanidades e experiências extáticas de ligação e religação com esse algo que é anterior a cada um de nós e que permanece vivo em nossa corporeidade.

Busquemos então algumas evidências.

Na figura a seguir (foto 12), podemos ver na pintura rupestre uma vivência comunitária de um gesto muitíssimo semelhante. No rito neolítico, reaparece a experiência dançante desta viva forma corporal elevando as almas. Mergulhando na imagem, não é difícil imaginar o movimento levitacional dos corpos em exercício espiritual de religação entre o céu e a terra. Com diferentes nuances,

seus vestígios se mostram em danças e rituais de caçadores neolíticos, mulheres férteis e agricultoras, no nascimento de Osíris, nas danças orientais, ocidentais, tradicionais e contemporâneas ao redor de todo o mundo.

Inclusive, desde a renascença europeia, o gesto é comumente lembrado nos balés clássicos pelo apelido *cambré*, cujos sinais podemos reconhecer em inúmeras diferenciações e combinações gestuais sempre que as bailarinas e bailarinos dançam a leveza arqueando seus troncos.

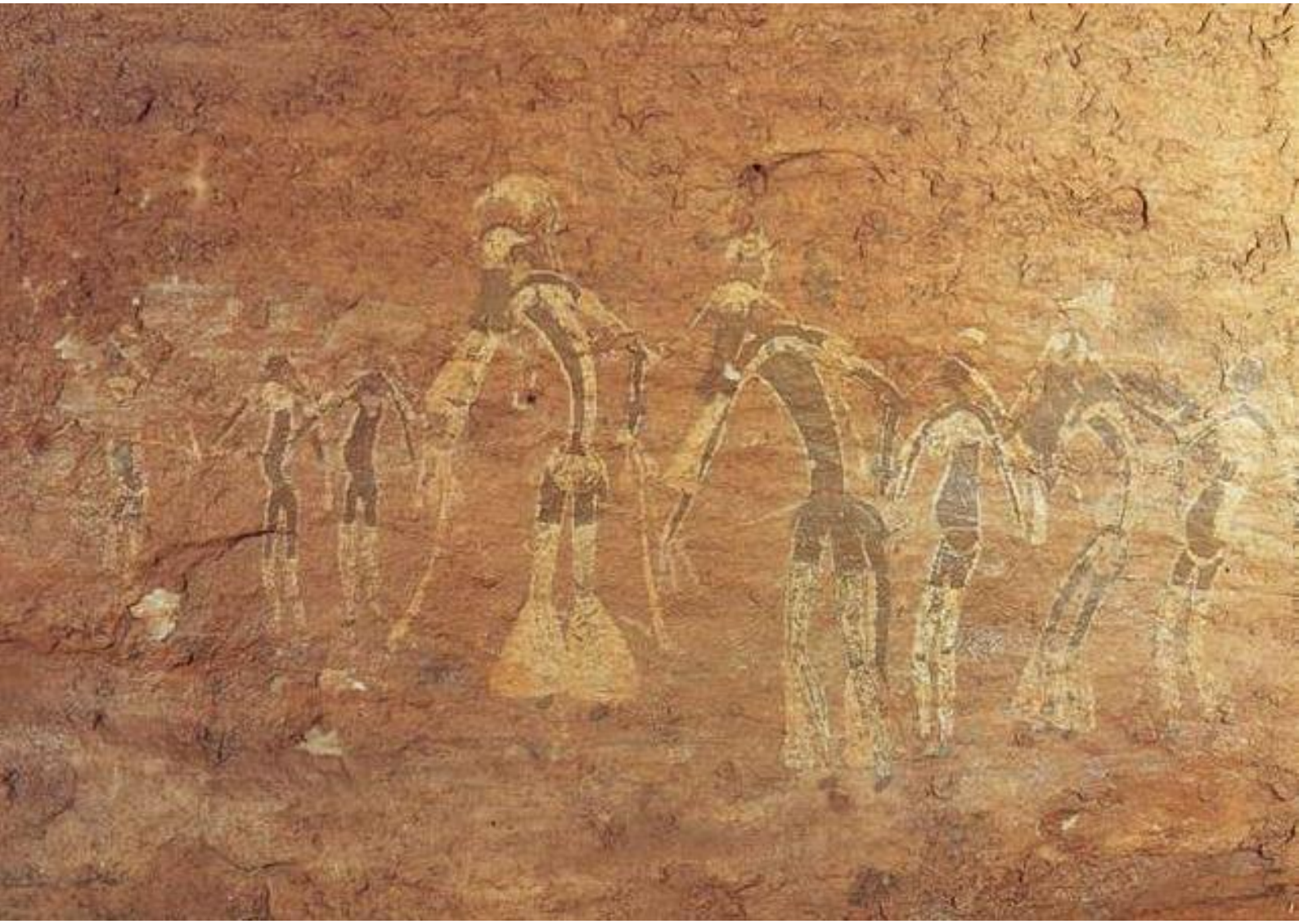


Foto 12 - Pintura rupestre de dança atribuída ao Período Saariano dos caçadores neolíticos (aprox. 6000–4000 a.C.). Localizada no sítio arqueológico Tassili-n-Ajjer, na Argélia. Disponível em: http://www.britannica.com/place/Tassili-n-Ajjer. Último acesso em: 01/06/2021.

Na próxima figura (foto 13), vemos um escifo grego, uma espécie de taça com duas alças em formato muito parecido com diversas representações do útero humano.

Na pintura em cerâmica, reconhecemos mais uma vez a mulher dançando essa elevação que se curva para trás; abre o peito, mira os céus com seus braços flutuantes em uma onda redonda e leve. Com pernas soltas, seus pés quase não tocam o chão.

Trata-se de um gesto recorrentemente atribuído por antropólogos e historiadores às cerimônias dionisíacas dançadas por devotas de Dioniso, as *ménades*. Gesto que reaparece em tantos outros escifos, frisos e vasos gregos.

Foto 13 - Escifo grego. Na pintura, uma *ménade* dançando.
Cerâmica atribuída a Frignano (aprox. 375–350 a.C.), integrante do acervo do Harvard Art Museum.
Disponível em: https://isaw.nyu.edu/publications/newsletters/023/hymn-to-apollo.
Último acesso em 01/06/2021.

Bernhard Wosien (2000, p. 30, grifos meus) conta:

> Os gregos dizem que, quando dançam, eles são acompanhados por Apolo e Dionísio. O rítmico Dionísio à esquerda e a força ordenadora de Apolo, que marca o compasso, à direita, dão asas ao homem, que dança no meio e através do Orfeu mortal representado neste quadro e exprime sua aspiração na melodia de sua voz.
> O êxtase dionisíaco também pertence à herança clássica da dança, que se exprime nessas danças que são estimuladas por ritmos vitais. Em nossa época temos uma compreensão especial para a forma arquetípica do rítmico Dionísio. Ele é o excitável, preso ao inconsciente de todas as forças da natureza. Ele é tido como a imagem da existência imediata e da perdição total. Ele é o dançante embriagado, o ruidoso portador da alegria, mas também o Deus sofredor que, como um arado, *resolve tudo o que enrijeceu e o que sobreviveu, preparando assim a terra para a nova vida*. Uma dedicação unilateral ao apolíneo conduziria ao formalismo e um exagero do dionisíaco provocaria um afundamento caótico.

De novo: "ele resolve tudo o que enrijeceu e o que sobreviveu, preparando assim a terra para uma nova vida" (id). Não por acaso, se procurarmos semelhanças dinâmicas daquele gesto em nosso existir corporal mais cotidiano, quantas vezes e de quantas formas, até sem consciência, nossos corpos suspiram profundamente, se espreguiçam, esticam, curvando-se e torcendo-se, levando a diferentes aberturas do peito em uma busca por algum tipo de desenrijecimento da terra argilosa do ser, alguma revitalização, maior circulação energética ou um simples despertar para um novo momento diário?

Uma gesticulação que carrega marcas de muitas meninices: quantas vezes e de quantas formas as crianças expandem e curvam o tronco para trás até a sua máxima extensão buscando levar os olhos a outras perspectivas, embriagar a ordem geral das coisas, girar o mundo e percebê-lo de cabeça para baixo?

Uma gesticulação que costuma reaparecer em algumas de minhas danças de hoje, como mostra o instantâneo fotográfico que abre este capítulo. Gesto que também reaparece nas singulares formas dos corpos vivos aprendizes cujas danças em nascimento presencio.

A fotografia abaixo (foto 14) captura um instante em que podemos ver a pessoa entregue à realização de sua própria dança no exercício que, naquele momento, chamamos de travessia. Em êxtase, a dançante caminha de braços abertos com o tronco arqueado para trás. Caminhante, é o ventre que se lança à frente conduzindo o corpo. Enquanto o peito aponta para o alto, os pés ritmadamente se põem e se retiram do solo, marcando o caminho e deslocando todo o corpo.

Foto 14 - Dançante no núcleo de dança do Lab_Arte. Foto: Nádia Tobias Yanim.

Eis talvez o gesto mais fundante dentre as inspirações dionisíacas que fascinaram Isadora Duncan (1877–1927), a revolucionária artista da dança que descalçou os pés e despiu o corpo feminino dos espartilhos, rompendo com os academicismos e virtuosismos do balé clássico do início do século XX para reanimar o corpo dançante ocidental em movimentações mais orgânicas, como ela mesma dizia, liberando a expressão das emoções humanas, principalmente as que são partilhadas por muitos de nós (DUNCAN, 2013).

Foto 15 - Isadora Duncan dançando em um anfiteatro em Atenas.
Foto: Raymond Duncan (1903).
Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Isadora-Duncan.
Último acesso em 01/06/2021.

Com fervorosa relação com as forças da natureza e inspirações míticas, especialmente dionisíacas, Duncan descrevia: "o simples gesto de deixar pender a cabeça para trás, feito com paixão, faz o nosso corpo ser percorrido por um tremor báquico de alegria, de heroísmo ou de desejo" (apud GARAUDY, 1980, p. 68).

Isadora mergulhava nas tragédias gregas, tinha Nietzsche na cabeceira, lia Schopenhauer, amava a música de Wagner. Compreendendo a vontade como fonte da vida e da superação humana, dedicou-se ao renascimento do espírito dionisíaco e da mais alta e profunda expressão humana. Para ela, a dança "[...] não é apenas a expressão pessoal do eu, apenas a explosão espontânea e individualista. O eu [...] não pode se definir nem expressar-se fora do meio que está à sua volta: uma natureza, uma sociedade, uma época com suas revoltas e esperanças" (GARAUDY, 1980, p. 57).

Recordo-me de quando aquela minha mestra, a Sueli Cherbino, nos apresentou Isadora Duncan. Não tínhamos um único registro de sua dança, além daquilo que foi passado de geração para geração até chegar em minha professora e fascinar meu corpo adolescente. Em sua autobiografia (DUNCAN, 2013), descobri que a própria artista não gostava que houvesse registros de suas danças, dizia que seu legado vivia nos corpos, que ansiava por se tornar um mito, inspirando a expressão mais genuína de cada corpo e não reproduções de seus movimentos, parece que assim o foi. Líamos alguns de seus mais célebres dizeres:

> Desde o início, apenas dancei minha vida. Criança, eu dançava a alegria espontânea das coisas em crescimento. Adolescente, dançava com a alegria se transformando em apreensão com a percepção inicial das obscuras e trágicas correntes, da impiedosa brutalidade e do esmagador progresso da vida. (*ibid*, p. xxxiii) [24]

[24] Tradução livre do original: "From the first I have only danced my life. As a child I danced the spontaneous joy of growing things. As an adolescent I danced with joy turning to apprehension of the first realization of tragic undercurrents; apprehension of the pitiless brutality and crushing progress of life" (DUNCAN, 2013, p. xxxiii).

... nos reconhecíamos. A dançarina mítica arrebatava nossa juventude, nos inspirava a buscar as forças e impulsos, os ritmos e imagens da natureza em nossos próprios corpos. Em imaginação, vivíamos um encontro muito íntimo com aquela mulher que surgia diretamente do século passado para se tornar tão presentemente viva como maestra de nossas experimentações contemporâneas.

Trago-a comigo, pois há algum tempo me dei conta de que integro uma linhagem de dançantes, especialmente mulheres, que em suas épocas não hesitaram em nomear por dança a expressão mais livre possível de seus corpos, mulheres que vivem e investigam o próprio existir corporal no encontro com os outros seres, no mundo e com o mundo, mulheres que reconhecem na criação dançante e no ensino a possibilidade não somente transmitir técnicas corporais (ainda que elas tenham sua utilidade), mas de reanimar o corpo e liberar o movimento a partir de uma comunicação mais orgânica consigo mesmo, com a natureza, a vida, os ritmos primordiais e com as questões das nossas épocas, encontrando não apenas uma expressão mais autêntica em dança, mas "toda uma concepção de vida mais flexível, mais harmoniosa, mais natural" (GARAUDY, 1980, p. 57).

Para Isadora, todos os nossos gestos mais autênticos nascem com a respiração, partem do despertar do plexo solar crescendo através de todo o nosso corpo e depois retornando suavemente. Dizia que todos os nossos movimentos têm a qualidade e o poder de fazer nascer um outro movimento. Então, aprendi, com esse conhecimento que vem sendo passado não somente de boca em boca, mas de corpo em corpo, que a inspiração viaja pelo corpo e pelo espaço até encontrar o momento de expiração, pousar no mundo e ali já anunciar a possibilidade de um próximo movimento, recriando em nossa existência corporal os ritmos e ciclos naturais de todas as formas de vida, dos mitos e sinalizando uma aprendizagem que se irradia para todos os campos de nossas vidas humanas.

Duncan se dizia ateia, uma pagã que vivenciava profundamente o sagrado, um

corpo sagrado que, em si mesmo, busca as forças elementares da natureza e experiencia, em sua dança e por sua dança, o mistério da comunhão com o transcendente, isso que parece atravessar as dimensões do tempo e do espaço e ainda nos enche de graça e êxtase (ELIADE, 2002).

Não sei se Isadora percebia, mas, sendo uma das pioneiras da dança moderna e contemporânea, ela resgatava e investigava princípios, uma sabedoria ancestral que nunca deixou de aparecer nas expressões populares tradicionais, restituindo à dança ocidental o caráter extático, libertário, transcendente e sagrado que reencontra, atualiza e recria, na singularidade de cada corporeidade, gesticulações que a humanidade sempre dançou, em uma espécie de correspondência, articulação e integração simbólica e misteriosa entre o *continuum* da formação da pessoa e o *continuum* da formação do universo e da cultura.

Tenho, inclusive, a impressão de que Isadora compreendia profundamente isso que Georges Gurdorf (2003, p. 13) décadas depois nos escreve:

> A intuição da solidariedade fundamental e da unidade de vocação entre a realidade humana e a ordem das coisas encontra-se na base das doutrinas de correspondência entre o microcosmo e o macrocosmo, que, sob uma forma ou outra, são frequentemente reafirmadas na história do pensamento humano, seja pelos que cultivam as tradições ocultas, seja pelos metafísicos no sentido exato do termo. O hermetismo em suas diversas formas, a astronomia, a alquimia fundamentam-se, em grande parte, nessa correspondência analógica entre o homem e o universo, de onde são extraídas as várias doutrinas e técnicas. A maioria das práticas ocultas baseia-se na unidade de estrutura e de ritmo que supostamente existe tanto no indivíduo como na totalidade cósmica.

Interessados por ritos sagrados, pelas religiões e suas danças, especialmente orientais, outros precursores da dança moderna, Ruth Saint-Denis (1979–1968) e Ted Shawn (1891–1972), compreendiam a dança como contínua criação que, ao mesmo tempo em que se inspira nas criações humanas anteriores, rompe com

ela, ultrapassando-a, integrando-a, percebendo-a como o próprio ritmo cósmico manifesto nos corpos (SHAWN, 1938).

Shawn descrevia a si mesmo como "um estudante de teologia que se tornou bailarino", enquanto Saint-Denis estudava "todas as religiões da humanidade através da dança", desprezava o olhar que via o exótico, o folclórico e encenava buscando o sentido das danças, mitos e rituais. Foi assistindo sua dança que Shawn teve consciência de que "não abandora a religião pela dança, mas que a procurava na dança" (s.d. apud GARAUDY, 1980, p. 73).

Sendo também um pioneiro da dança-educação, Ted Shawn "considerava que a dança deveria estar no centro da educação escolar e universitária e que ela era a raiz viva e carnal de toda a cultura" (*ibid*, p. 73). O artista afirmava ser absurdo formar a inteligência na sala de aula, o corpo no ginásio e a alma na igreja:

> O ser humano é uno. Dividi-lo é mutilá-lo. Uma verdadeira educação deve formar, num mesmo movimento um corpo pronto a agir com facilidade e prazer para poder exprimir e servir a uma vida voluntária, uma inteligência lúcida, acostumada a todos os mecanismos do pensamento, sobretudo, definir os fins da ação e da vida, e um coração cheio de vida e de fogo, cujas paixões animem a vontade, amando beleza e empenhando-se na luta por uma causa que o transcenda. [...]
> "Somente o ritmo pode assegurar a unidade todo homem e construir uma personalidade. [...] A dança concebida desta forma é, ao mesmo tempo, moral e religião, pois é a expressão mais elevada do ser totalmente voltado para sua responsabilidade em relação aos outros. Quanto mais vida tivermos, mas podemos comunicá-la aos outros" (*ibid*, p. 74).

Ruth Saint-Denis acusava que a grande fraqueza da civilização ocidental foi aprofundar o dualismo corpo-alma, buscou no Oriente e nas culturas mais antigas um resgate da "grande integração do homem na sua totalidade e unidade" (*ibid*, p. 75). Admirando a dança de Isadora Duncan, ambas tinham em comum essa vontade de retomar à dança uma vitalidade e significação profundamente humanas e espirituais a fim de libertar o corpo e os movimentos das amarras e

cisões cristãs e civilizatórias. Saint-Denis se dizia cansada das heroínas e suas expressões individuais, buscando, na encenação de mitos e recriação de rituais, encarnar a essência humana e da sua ligação com seus deuses e com o ritmo cósmico.

Sob a sigla *Desnishawn*, Ruth Saint-Denis e Ted Shawn trabalharam arduamente em sua escola de dança. Modesto, Shawn atribuía ao francês François Delsarte (1811–1971) tudo o que havia de mais belo e inteligente em sua obra e na de suas alunas e alunos. Foi, inclusive, um dos primeiros artistas-educadores a, a partir das teorias e práticas de Delsarte, sistematizar tecnicamente o ensino de uma nova dança (*ibid*).

Através da observação do cotidiano dos corpos humanos, focado sobre o teatro, a mímica e o canto – pois a dança naquele momento vivia o auge do balé clássico, o que lhe era bastante desinteressante –, Delsarte desenvolve sua teoria sobre a expressão humana, na qual o gesto é muito mais do que o discurso, é um agente direto do coração. Para ele, o gesto está para o espírito, assim como o discurso está para a letra. Delsarte era sistemático e meticuloso. Sua teoria se apresenta com base em dois princípios:

> ∞ princípio da correspondência: "A toda manifestação do corpo corresponde uma manifestação espiritual" (apud GARAUDY, 1980, p. 82).
>
> ∞ princípio da Trindade: "Os três princípios de nosso ser, a vida, o espírito e alma, formam uma unidade" (*id*), o que corresponde à fecunda expressão das diferentes partes do corpo, como dizia, mais ou menos animais, mais ou menos espiritualizadas: o tronco seria o centro emocional e moral, a cabeça seria a sede do intelecto e as pernas "as bestas de carga" (*id*).

Distinguiu também formas essenciais de nossos movimentos: oposições, paralelismos e sucessões, sendo as sucessões as formas privilegiadas de

expressão das emoções pela noção de continuidade e ligação que se instaura entre um movimento e outro, encontrando na alternância rítmica entre os opostos, a concentração ou difusão da energia como pulsação vital.

Sobre estas bases, a dança moderna criaria seus exercícios fundamentais: sempre partindo do tronco, especialmente do ventre, entre contração e expansão, tensão e extensão, fluxo e refluxo; enrolando-se e desenrolando-se, a corporeidade desce ou se lança ao chão e retoma sua subida espiralada trabalhando torções do tronco e tendo, nas pernas e nos braços, os suportes e apoios necessários para suas passagens pelo solo (entre integrações e suspensões). E, neste exemplo, encontramos outro ponto essencial que Delsarte nos trouxe: o conhecimento e o valor do peso, da relação do ser humano com a terra e a gravidade, uma realidade viva, terrestre, carnal e humana (GARAUDY, 1980; LOUPPE, 2012).

Aqui, por diferentes ângulos ou pontos de vista, reconheço um saber análogo às estruturas de sensibilidade que apresentamos anteriormente se encontrando como princípios básicos de toda uma concepção de dança moderna e contemporânea até hoje investigadas, atualizadas e aprofundadas.

Com esse trabalho e intensos estudos práticos e teóricos que aplicavam e reinventavam o legado de François Delsarte, a Denishawn School se tornaria a sementeira de onde brotariam três gerações de criadoras e criadores da dança moderna – e depois deles muitos mais até chegar a este meu corpo que aqui se inscreve. Garaudy (1980, p. 85–86) elenca algumas destas pessoas como linhagem: “Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman. Depois, Merce Cunningham e Erick Hawkins, que se formaram com Martha Graham, e José Limon, com Doris Humphrey. Finalmente, na terceira geração, bailarinos como Paul Taylor, que dizem: eu devo tudo a Martha Graham”, uma mulher e grande artista que também muito inspirou os trabalhos corporais e criações que vivenciei em minha formação no Ballet Natura Essência.

É justamente na biografia de Martha Graham (1991), “Blood Memory” – em português, “Memória de Sangue” – que encontramos uma percepção mais íntima, delicada e crítica acerca de suas experiências na formação da *Denishawn School*. Segundo Graham, era não somente uma escola de dança, mas uma “escola das artes”. Conta que, todas as tardes, “Miss Ruth” vestia um lindo traje tradicional, por exemplo, hindu ou japonês, e lia poesias no jardim com diversos animais e um lago com carpas e flores de lótus.

Quanto às aulas mais sistemáticas, Graham explica que algumas eram dedicadas ao gesto dramático, a movimentos plásticos, baseados no sistema de Delsarte; também tinha aulas de balé clássico (que ela descreve como terríveis); e os ensaios. Graham recorda um gérmen de suas transgressões: “No momento em que comecei no balé, eles estavam dançando ‘O espírito de Champanhe’ nas pontas, em Paris. Eu pensei: ‘Eu não quero dançar o espírito de Champanhe, eu quero bebê-lo’”[25] (GRAHAM, 1991, p. 61).

É por falas como essa e toda a sua obra artística e pedagógica que Martha Graham é considerada, juntamente com Isadora Duncan, uma bailarina nietzscheana – como indica o estudo de Kimerer L. LaMothe (2006, p. 78, grifos da autora):

> A "dança" deve se tornar o que Nietzsche pode imaginar que seja: a teopráxis, a atividade corporal que geramos e em que nos tornamos nossos ideais mais elevados. O que aparece nas obras posteriores de Nietzsche, em suma, é um chamado para os dançarinos que podem perceber a potência da dança como arte e religião, um chamado a que Duncan e Graham respondem.[26]

[25] Tradução livre do original: “At the time I started in ballet they were dancing ‘The Spirit of Champagne’ on pointe, in Paris. I thought, "I don't want to dance the spirit of champagne, I want to drink it!” (GRAHAM, 1991, p. 62).

[26] Tradução livre do original: “Dance” must become what Nietzsche can imagine it to be: theopraxis, the bodily activity though which we generate and become our highest ideals. What appears in Nietzsche’s later works, in short, is a call for dancers who can realize the potency of dance as art and religion – a call to which Duncan and Graham respond” (LAMOTHE, 2006, p. 78).

A certa altura, Graham (1991) estava exausta de dançar deuses hindus, egípcios, gregos, ritos astecas... Também não queria procurar imitações de ações cotidianas, nem encarnar a alma da árvore, da flor, da onda ou da nuvem. Queria falar sobre os problemas de seu tempo, ansiava pela expressão própria de seu corpo vivo, dizia que a busca – tanto de quem dança, quanto de quem assiste – deveria ser por tomar consciência de si-mesmo e desse milagre que é o ser humano, o corpo próprio e sua vontade expressiva.

Foto 16 – Martha Graham em cena. Fotógrafa/o desconhecida/o.
Disponível em: https://marthagraham.org/. Último acesso em 17/08/2021.

Graham (1991, p. 108) escreve:

> Eu queria algo mais da dança. Costumava ser isso quando a dança era encenada: uma enxurrada da mão significava nada mais do que a representação da chuva caindo. O braço, movido de certa forma, sugeria uma flor silvestre ou o crescimento do milho. Por que, porém, um braço deve tentar ser milho, ou uma mão, chuva? A mão é uma coisa maravilhosa demais para ser uma imitação de outra coisa[27].

Ouso pensar que Gaston Bachelard concordaria com Martha Graham, se tivesse se debruçado sobre o corpo e a dança, pois essa leitura demasiado superficial do gesto em uma estreita figuratividade plástica rapidamente relacionada à significação mimética da chuva caindo, da flor silvestre ou do milho nos arrisca a restringir e até interromper qualquer diálogo profundo com a coreografia. Ignora o íntimo dinamismo e as potenciais metamorfoses vivas das imagens e gestos em um contato que é capaz de despertar múltiplos sentidos, ressonâncias, repercussões, pois o furor da ânsia por definições de sentidos e significados põe em risco a vida das imagens, dos gestos, das obras, podendo minar a experiência dos sentidos e dos mistérios que se revelam e se ocultam ao longo de danças que parecem tocar-nos muito mais profunda e transcendentemente.

No entanto, é com o próprio Bachelard (1997) que podemos nos aproximar desse tipo de interpretação ingênua com maior gentileza:

> Os mitólogos amadores algumas vezes são úteis. Trabalham de boa fé na zona de primeira racionalização. Deixam pois inexplicado o que "explicam", porquanto a razão não explica os sonhos. Também classificam e sistematizam um tanto depressa as fábulas. Mas essa rapidez tem suas vantagens. Ela simplifica a classificação. Mostra também que essa classificação, tão facilmente aceita, corresponde a tendências reais que se mostram ativas no espírito do mitólogo e de seu leitor (*ibid*, p. 73)

[27] Tradução livre do original: "I wanted something more from dance. It used to be that when dance was staged, a flurry of the hand meant nothing more than the representation of falling rain. The arm, moved in a certain way, suggested a wildflower or the growth of corn. Why, though, should an arm try to be corn, or a hand, rain? The hand is too wonderful a thing to be an imitation of something else" (GRAHAM, 1991, p. 108).

Parece-me, com todo este percurso e diálogos com essas artistas, autoras e autores que vieram antes de mim, que a dança desperta na gesticulação como imaginação criadora de nosso próprio existir corporal ou, como diz Suzanne Langer (1980), como criação de uma "esfera de poderes virtuais" (p. 196) que também nos oferece uma "consciência de nós mesmos" (p. 184).

> Ao observar uma dança coletiva – digamos, um balé bem-sucedido em termos artísticos – não se vê *pessoas correndo de um lado para o outro*, vê-se a dança sendo impulsionada nesta direção, puxada naquela, espalhando-se ali – fugindo, repousando, erguendo-se, e assim em diante; e todo o movimento parece emergir de poderes situados além dos executantes. Num *pas de deux* os dois bailarinos parecem magnetizar um ao outro; a relação entre eles é mais do que espacial, é uma relação de forças; mas as forças que eles exercem, que parecem ser tão físicas quanto as que orientam o ponteiro da bússola em direção ao polo, na realidade não existem absolutamente em termos físicos. São forças de dança, poderes virtuais.
> [...] A consciência de vida, a sensação de poder vital, mesmo do poder de receber impressões, apreender o meio ambiente, e deparar-se com mudanças, é nossa mais imediata consciência de nós mesmos (*id*).

Assim sendo, a dança, como "forma simbólica livre" (*ibid*, p. 183), sinaliza um caráter dinâmico mediático das expressões criadoras, da própria dança e da própria cultura como percurso simbolizador – no caminho que os gestos fazem de imagem em imagem, em imaginação. Articula essa matriz antropológica em que a base imaterial da cultura, como diz Ferreira-Santos (2006b, p. 143), "de maneira paradoxal, é uma base corporal" – o que também pudemos ver com Durand (1988, 1995, 2012), Keleman (2001), Delsarte, Isadora Duncan, Ted Shawn, Ruth Saint-Denis, Martha Graham e tantos outras e outros artistas. Uma matriz tão rítmica e pulsante em suas gesticulações, quanto em sua fisiologia e no ritmo cósmico.

Com Ferreira-Santos (2006b), podemos compreender então que "esse ato, esse gesto, portanto, mais que uma expressão, é a própria corporeidade. [...] uma vivência corporal que produz essa expressão imaterial: o canto, os ritos, a forma

de organização, as histórias, a memória, os cheiros, uma configuração da paisagem" (p. 143-144). Os vestígios desse sítio arqueológico que é nosso próprio corpo humano vivo e vivido nos contam essa vivência. "Silenciosamente. Também o silêncio do corpo e da fala numa paisagem arquetípica obstruída" (*ibid*, p. 144) que pode ser reconstituída pela dança.

Assim, em suas expressões criadoras dançantes, a corporeidade transcende, isto é, atravessa dimensões, profundas camadas e superfícies de contato de nossas posturas e estados corporais. Em suas gesticulações culturais, transcende também o tempo cronológico, experienciando esse tempo mítico em que, muito mais urgente e fundante do que a determinação datada de contextos e significados, está a experiência íntima e arqueofílica de escavações como a própria experiência de sentidos no engendramento coreográfico, consciente ou não, de *squémes* corporais, imagens, arquétipos, símbolos e mitos humanos, planetários e cósmicos.

Nesse sentido, seja partindo das inspirações que a relação com as formas do mundo e as vontades que essas relações nos evocam, seja buscando nas profundezas do corpo o gérmen imaginário das gesticulações criadoras dançantes, a dança parece surgir dessa experiência direta que é a corporeidade. Com toda a sua organicidade, dialoga com a organicidade do mundo, da cultura, e reencontra, pela sua vitalidade poética, movimentos, dinamismos e metamorfoses imaginárias que se constituem na corporeidade ao mesmo tempo em que a constitui, recursivamente.

O que compartilharemos no próximo trecho desta jornada interpretativa é a narrativa dialógica de uma investigação pela intimidade de alguns caminhos iniciáticos, pelos quais, nos entres crepusculares e auroreais, percorremos resistências e provocações, aberturas à profundização da busca e à emersão ou nascimento de uma genuína expressão gestual, caminhos pelos quais germinam,

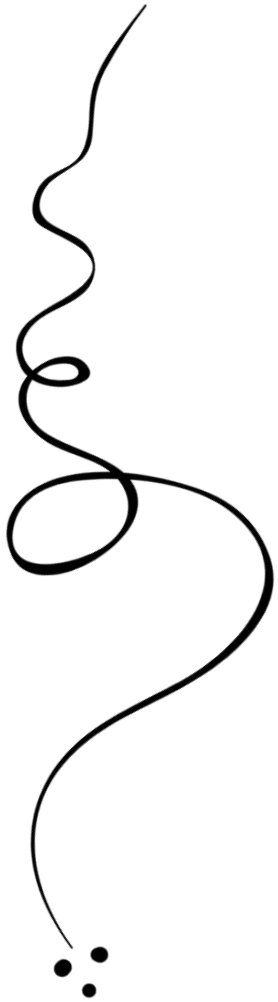
brotam e metamorfoseiam-se imagens e gestos em criações da pessoa dançante se afirmando autocriadora e autoformativa (MOUNIER, 1964), exercendo a sua coragem de abrir-se a destilar a sua riqueza existencial dançante.

poesia encarnada
gesticulo
danço e
escrevo.

aqui-agora
em corpo a corpo
comigo mesma
contigo
com os outros
no mundo
com o mundo.

escrevo
palavras corpóreas
dançantes
dançadas em gesticulações
carnívoras
comedoras de mundo
de tempo oportuno
criadoras de tempo
vivo.

II. CAMINHOS



silencia comigo.

sente-nos corpo aqui-agora.
une as pálpebras por alguns segundos
e escuta esse ritmo orgânico de nossa matéria viva.
sons e ruídos nossos, do mundo.
coloca a mão sobre o peito, sente o pulso: tum-tum-___
percebe o fluxo sanguíneo percorrendo toda a carne.
acompanha... a respiração;
o curtíssimo hiato que se faz transição.

expira ∞ inspira ∞ expira ∞ inspira ∞ expira...

recolhe e expande, esvazia e infla,
escoa e preenche, espalha e absorve.
sutis movimentos adentro e afora em ondas;
incessantes trocas com este nosso canto no mundo.
fluxos e refluxos
pulsos sanguíneos, cardíacos, pulmonares,
sons agudos de nosso sistema nervoso,
graves de nossas vísceras;
composição sonora de sons e ruídos deste corpo vivo
com os outros corpos vivos, no mundo e com o mundo.

nós ∞ existindo
e as coisas existindo conosco

façamos isso juntos:
caminhemos um pouco neste estado,
intenção viva de instante
e quando nos ocorrer gesto, ainda que sutil, experimentamos
e se nos der vontade de repetir, repetimos
e se nos der vontade de recriar, recriamos
e se nos ocorrerem outros gestos, religamos e seguimos...
gesticulando caminhos,
nos (auto)formando.

Este segundo trecho da jornada interpretativa se compõe por uma fenomenologia poética do corpo imaginante que, entre provocações e resistências, se põe a dançar. O arranjo narrativo composto se amplia e se aprofunda pelo exercício hermenêutico de percepções, imagens, símbolos, sentidos, narrativas e escritas poéticas que emergem recorrentemente nesses percursos iniciáticos e que reaparecem em outros estudos, principalmente acerca das poéticas da dança (LOUPPE, 2012) e dos estudos do imaginário (BACHELARD, 1989; DURAND, 2012).

As experiências pedagógicas investigadas foram vividas em encontros do núcleo de dança do Laboratório Experimental de Arte-Educação e Cultura – Lab_Arte, organizados por mim e orientados criadoramente por nossos próprios corpos vivos. Foram treze ciclos de três meses de encontros semanais, realizados entre uma e duas vezes ao ano, ao longo dos últimos oito anos.

A maioria das pessoas que vieram ao meu encontro integraram as vivências por apenas um ciclo. Contudo, algumas pessoas retornavam e integravam os novos grupos, realizando mais uma volta naquilo que nos parece uma espiral iniciática. Isso nos oportunizou gradativamente profundizar contatos, percepções e sentidos, acompanhar algumas ressonâncias e repercussões das experiências em nossas formações de pessoa humana, além de possibilitar maior intimidade da relação pedagógica e investigativa que se constituiu entre nós.

As práticas e os temas articulados se diferenciaram muito uns dos outros a cada singular coletivo que se formava, comunidades específicas que compartilhavam suas épocas, suas questões, situações, histórias, sua constituição como pessoas humanas, seus sonhos e finalmente suas danças.

No fervor pedagógico de professora recém-formada, nos primeiros semestres, experimentei diversas sistematizações. No entanto, logo surgiram situações em que os movimentos próprios dos corpos animavam caminhos inesperados aos

planos. Esses momentos, cabe contar, ressoavam afetos ambivalentes: de um lado, a insegurança por não saber como nem se tentava retornar ao plano de aula para concluí-lo; de outro, a provocação irresistível de me liberar desse pragmatismo pedagógico e então criar os caminhos junto com as pessoas que chegavam buscando alguma experiência dançante.

O dilema era ético e exigia uma escolha axiomática. Passei a apoiar minha prática e intervenções pedagógicas em perguntas como: Que funções eu exerço como educadora nesses encontros? Como reagir diante do que emerge nos percursos? Que princípios e valores norteiam minhas interações, convites e provocações?

Pelo caráter próprio do desvelar de si-mesmo inerente à educação de sensibilidade, aos percursos iniciáticos e à autoformação – que aqui se manifesta na busca por expressar-se em danças próprias –, o dilema exigia a ruptura com o *habitus* docente predominante em nossos ambientes educacionais, a aprendizagem da confiança e da entrega a con-viver e dançar junto os caminhos que criamos no corpo a corpo dos encontros.

Com tempo e amadurecimento, cada vez mais confio no corpo que se conduz e se ensina por si mesmo, que se inspira no aceite dos convites e, a partir daí, delineia percursos com a liberdade que é possível de se conquistar no espaço-tempo compartilhado de expressão criadora.

Então aquilo que me parecia afetivamente irresistível se tornou também pedagogicamente inevitável e radical: a instauração e o compromisso com uma ética da coimplicação amorosa (ORTIZ-OSÉS, 2003) entre a corporeidade docente e a corporeidade discente na criação dos itinerários de formação pessoais e coletivos, bem como a aprendizagem árdua e provavelmente eterna da afirmação da vida, da existência, da liberdade de ser si-mesmo e expor-se como pessoa entre as condições e opções possíveis (MOUNIER, 1964).

Então, em vez de dirigir ou guiar essas pessoas por rotas predefinidas, passei a co-criar caminhos, acompanhar e seguir os destinos próprios de cada coletivo de pessoas e exercitar uma escuta mais ampla das impressões, percepções e sentidos ressonantes e repercussivos em imagens e símbolos que se manifestam na forma de gestos, danças, relatos e exercícios de escrita criadora como reverberação do vivido, os quais também realizamos em alguns momentos.

Ao longo da pesquisa, pudemos perceber recorrências simbólicas, isto é, dinâmicas, movimentos de imagens e símbolos que reapareceram na experiência de pessoas de diferentes ciclos e grupos, vestígios do vivido que não somente marcam a constituição da pessoa como dialogam profundamente com experiências, imagens, símbolos, temas e traços arquetipais, isto é, mitemas (DURAND, 2012), grandes temas ou unidades constitutivas de nossa experiência simbólica humana, os quais constatamos nos diálogos com a bibliografia escolhida.

Compondo um arranjo narrativo e dialógico com essas autoras e autores que nos acompanham, as seções a seguir adensam uma escritura que carrega o arcabouço teórico dialogado no primeiro trecho da jornada, os Ponteios Iniciáticos, e se lança em um exercício ainda mais poético, de corpo inteiro e em vaivém. E isso me aconteceu com pausas para silenciar, respirar, por vezes, dançar, experimentar gesticulações em meu próprio corpo, escutar-me lendo em voz alta fragmentos de diário de campo, escritos poéticos dos próprios participantes e relatos registrados, passear por fotografias – e assim profundizar essa escavação no imaginário do corpo dançante a fim de percorrer os veios da sua imaginação como caminho simbolizador e (auto)formador.

É importante dizer que algumas imagens poéticas trazidas por participantes foram absorvidas pelo próprio arranjo narrativo e algumas de suas escritas foram selecionadas para serem citadas literalmente, essas serão sempre sinalizadas com

um asterisco (*) ao longo do texto.

As fotografias também têm presença intensificada neste trecho da jornada. Transpondo qualquer caráter ilustrativo, são entretecidas aos parágrafos e se integram o texto como as "imagens" que são; imagens que nos falam como a palavra da poeta nos fala (BACHELARD, 2008b).

São imagens que, como descreve Etienne Samain (2013, p. 153), "fortes e firmes" nos convocam à relação; "recusando-se a nos dizer de antemão o que elas pensam e pensarão conosco, se oferecem e se oferecerão, no nosso presente, ao mesmo tempo, como revelações, como memórias e como desejos" (id). Em sua pesquisa sobre "as peles da fotografia", o autor assim descreve essas imagens:

> As imagens pertencem à ordem das coisas vivas [...]. Se admitirmos que a imagem (toda imagem) é um *fenômeno*, isto é, "algo que vem à luz [*phanein*]", "algo que advém", um "acontecimento" (um "advento" como melhor se dizia, outrora), entender-se-ia que ela é, ainda, uma "epifania", uma "aparição" [*epiphanein*], uma "revelação", no sentido até fotográfico do termo.
> A imagem é um *fenômeno* na medida em que torna sensível todo um *processo que combina aportes dos mais variados* (*ibid*, p. 157, grifos do autor).

E, na combinação de aportes que originam as nossas imagens fotográficas, está o complexo "corpo-câmera" da fotógrafa[28], as proximidades e distanciamentos entre sua corporeidade e a corporeidade das pessoas dançantes na captura desses instantâneos que epifanizam misteriosas "revelações" e compõem um "arquivo" – palavra que em sua etimologia carrega o radical grego *arqué*, dizendo do lugar onde se guardam ou se documentam indícios históricos, vestígios de vidas vividas. No entanto, como diz Samain (2013, p. 161), trata-se de um "arquivo vivo" que carrega "memória em latência", um "projeto de recomeço" em articulações, conjugações e declinações temporais das "aventuras humanas":

[28] Cabe aqui o reconhecimento de Nádia Tobias Yanim, fotógrafa dançante que imergiu junto comigo neste trabalho com diversos grupos, ao longo de diversos semestres.

> Eles [os arquivos] não são apenas lugares de lembranças redescobertas que precisariam de reanimações. Devem ser encarados como sendo inquietações e questões para pensar, interrogar, levantar nosso presente (id).

Eu e a fotógrafa conversávamos muito sobre o que podíamos com a fotografia. Questionávamo-nos acerca do que buscávamos com elas. Lembro de iniciarmos pela experimentação, pela brincadeira e pela dança com a câmera; e de esclarecermos que não tínhamos interesse em qualquer virtuosismo técnico, mas sim muita vontade de cercar e tentar mergulhar fotograficamente em dinâmicas íntimas daqueles gestos e danças.

Por esse arquivo vivo, eu queria poder acessar inclusive aquelas fotografias que tecnicamente seriam consideradas fora de foco, tremidas ou desfocadas. Desejava escutar o que me contaria esse único vestígio visível que restava para além das marcas memoriais em nossos próprios corpos e os registros de diário de campo.

Então tive acesso ao material sem qualquer tratamento, o que me permitiu dialogar e trabalhar com elas através de recortes, aproximações, distanciamentos, edição de brilho, contraste, temperatura, filtros etc. – até onde meu conhecimento técnico permitiu. Assim apropriava-me do que elas me contavam e as recriava agregando-lhes sentidos ainda reverberantes neste corpo que viveu e acompanhou aqueles movimentos em seu acontecer.

Também conversamos detalhada e abertamente com as pessoas que participavam dos encontros, passamos pela formalidade quanto às autorizações de uso de imagem (cuidados éticos que tivemos ao longo de todos esses anos) e dialogamos sobre sua participação ativa e consciente nesta pesquisa, comprometendo-nos quanto ao uso das fotografias apenas para fins de investigação, com escolha e apresentação delicadas.

Alguns retornos que demos aos participantes quanto às fotografias de suas

danças foram exposições de fotos em saraus do Lab_Arte ou a fruição fotográfica reservada apenas para o grupo na celebração de encerramento dos ciclos de encontros. A disponibilidade e a cumplicidade gradativa que conquistamos com essa pesquisa conjunta foi fundante e se fortaleceu a cada novo grupo, agregando a fotografia como mais uma potente forma simbólica a compor intertextos com danças e escritos poéticos.

Cabe relatar também que cada pessoa escolhia livremente identificar ou não suas reverberações escritas – e muitas chegavam até mim sem qualquer identificação. Além desses escritos, nossos diálogos em roda de conversa tiveram papel fundamental na escuta das singularidades e identificação de recorrências acerca dessas experiências, como explicam Saura e Zimmermann (2021, p. 2):

> conduzimos [...] rodas de conversa como metodologia qualitativa para identificar as recorrências observadas pelos pesquisadores. Por meio delas, verificamos o que parece ser o aspecto mais significativo para cada pessoa, buscando aspectos mais universais. Para a pesquisa em humanidades, as recorrências são indicadores de sentido e potência (Bachelard, 2008) e orientam os elementos para a análise[29].

Quando algumas percepções, imagens e sentidos das experiências compartilhadas pareciam ressonâncias muito íntimas, com bastante respeito uns com os outros, passamos a realizar um pacto de confidencialidade em que aquilo que ali fosse compartilhado seria escutado como um segredo.

Então, entretecer suas expressões agregando-as ao texto ou citando fragmentos de seus escritos e falas sem identificá-los foi uma escolha leal aos caminhos compartilhados, além de me apresentar um sentido potente de relação com as

---

[29] Tradução livre do original: "we conducted [...] Talking Circles as a qualitative methodology to identify the recurrences observed by the researchers. Through them, we verified what seems to be most significant aspect for each person, seeking for more universal aspects. For humanities research, recurrences are indicators of meaning and potency (Bachelard, 2008) and guide the elements for the analysis" (SAURA; ZIMMERMANN, 2021, p. 2).

imagens e com a própria articulação textual e investigativa, visto que dessa forma foi muito mais tranquilo desviar de personagens, construções psicológicas e específicas de cada singularidade em sua constituição identitária, para nos dedicar a um diálogo de buscas mais ontológicas da pessoa humana e dos mistérios de quem se abre a dançar.

Assim, a personagem principal do arranjo narrativo que se exporá é a própria pessoa. No entanto, insisto em enfatizar que não se trata de generalizar experiências singulares em uma narrativa única e restrita, mas de um esforço em – a partir do estudo das recorrências –, assim como Bachelard (1990, p. 27) afirma em seu livro póstumo *Fragmentos de uma poética do fogo*, multiplicar e amontoar as imagens e símbolos, buscando religar imagens novas às suas "profundas raízes no psiquismo humano" (*id*). Acompanhar o brotar da vida dançante que se enraíza nessa base material da cultura humana que é, como vimos no último capítulo, a corporeidade em sua gesticulação cultural e dançante.

Beneficiando-me do que o filósofo chama de "alegria diante da imagem nova" (*id*), de sua espontaneidade e sua própria simplicidade, por isso também de sua pureza, assim, "eu aprenderia, talvez, os instantes em que as palavras, hoje como sempre, criam o humano" (*id*), os instantes em que as danças, hoje como sempre, criam a pessoa humana dançante.

Assim, as imagens e gestos despertos neste corpo a corpo atuam comigo como as palavras dos poetas atuam com Bachelard: "ao reviver a ingenuidade das cosmologias, ilustrariam de maneira nova doutrinas muito antigas. Uma homogeneidade do imaginário atravessa os séculos, prova para mim de que o imaginário está na base da natureza humana" (*ibid*, p. 26).

Susan Sontag (2004, p. 127), em seu livro *A fotografia*, é precisa: "Se fotos são mensagens, a mensagem é, a um só tempo, transparente e misteriosa. 'Uma foto é um segredo sobre um segredo', observou Arbus. 'Quanto mais diz, menos você

sabe'". Por se tratar de diferentes formas simbólicas se entretecendo, parece-me que essa compreensão também é válida para nossas gesticulações, danças, escritos poéticos, narrativas e sentidos confidenciados.

A busca é exuberantemente infindável, tal como o é o imaginário humano. Investigá-lo parece ser mesmo como mergulhar, navegar e olhar o mar: ele só nos é "delimitado pela linha do horizonte", isto é, pela nossa "incapacidade humana de ver a curvatura da terra", como descreve Clarice Lispector (1982, p. 83).

A cada caminho deste trecho da jornada interpretativa, percorri as nervuras misteriosas do mapa desse corpo imaginante e dançante; e, enquanto descrevemos detalhes minuciosos, também ampliamos suas bordas em todas as direções e sentidos. Nesse sentido, converter a perspectiva das grandezas e buscar me aproximar daquelas aparentes sutis, pequenas e singulares experiências pôde ativar valores paradoxalmente profundos e amplos. Oportunizou, nesta pesquisa, percorrer algumas pequenas e parcialmente secretas experiências.

Após longo período exploratório, assim como a pele, os músculos e os ossos são, respectivamente, contorno, consistência e estrutura necessários para termos condições para existir no mundo, os limites próprios da pesquisa acadêmica e da condição humana se impuseram. Então tornou-se fundamental, de certa forma, diminuir o escopo da pesquisa, delimitar bordas, escolher, entre as recorrências que percebia, aquelas que articulam, combinam e condensam processos simbólicos em que se constelam símbolos e traços arquetipais.

> A decisão criadora, rompendo cadeias de fatalidades ou de probabilidades, intimidadores jogos de forças, transtorna todos os cálculos: é apanhada na obscuridade e na confusão, mas torna-se origem criadora duma nova ordem e duma nova inteligibilidade, e, em relação àquele que assumiu, duma nova maturidade. Só por ela o mundo avança e se forma. Nenhuma organização a substituirá:

> muito ao contrário, cada nova técnica invoca uma maior liberdade (MOUNIER, 1964, p. 122).

Por isso, mais do que falar em recorte epistemológico, prefiro imaginar contornos tridimensionais ao redor do escopo de trabalho e dos resultados, desviando de qualquer caráter dissecador, reducionista, simplificador ou classificatório (taxonômico), tonificando a musculatura inteligível dessa razão sensível (MAFFESOLI, 1998), *co-razón* (ORTIZ-OSÉS, 2003) que afirma a coexistência, a coimplicação e a articulação de polaridades.

O primeiro contorno que se desenhou foi, como já pudemos perceber, o do caminho pessoal e coletivo como percurso simbolizador de busca por uma dança própria, entre o palpável e impalpável, entre o que se mostra e o que se oculta em suas gesticulações e expressões dançantes. Mas sentir vontade de expressar-se e realizar-se dançante não é simples e pode ser árduo para quem, por intercorrências da vida, se distanciou demais das aventuras imaginárias da corporeidade e da sua infância dos gestos.

Ao longo destes anos, pudemos constatar que toda busca por uma dança própria anuncia essa aura libertadora dionisíaca de que falamos no capítulo anterior, aproxima-se de encontrar a fonte de onde jorra a energia de ser e, entre as provocações e resistências de nossos muitos modos de nos relacionar, se torna, em menor ou maior intensidade, uma investigação íntima que exige a coragem do mergulho místico e o enfrentamento do pudor e da timidez no nascimento da própria dança.

Sobre a perspectiva personalista acerca do tema do pudor, diz Mounier (1964, p. 85):

> O pudor é o sentimento da pessoa que não quer ser esvaziada nas suas expressões, nem ameaçada em seu ser pelos sentimentos que assumiria a sua existência, uma vez que esta totalmente se manifestasse. O pudor físico não traduz a impureza do corpo, mas antes significa que eu sou infinitamente mais do que esse corpo

> olhado ou alcançado. O pudor dos sentimentos revela que cada um deles me limita e me trai. Ambos são sinal de que não sou simples joguete nas mãos da natureza ou dos outros. Não fico envergonhado por ser essa nudez ou esse personagem, mas por parecer não ser mais do que isso.

Portanto, essa dinâmica íntima que ressoa como sentimento de pudor pode não ser, como comumente consideramos, somente obstáculo para a expressão dançante. Se articulada, percebida e afirmada, ela pode ser a consciência e a compreensão de que somos muito mais do que nossas expressões, de que não nos reduzimos a elas, de que elas não nos definem, ao mesmo tempo em que, sem elas – se isso fosse possível –, desconheceríamos completamente a nós próprios, a nossa existência pessoal e às nossas potencialidades. Paradoxalmente, o que percebemos como pudor acaba por nos dar pistas de que há ali um segredo bem guardado esperando para ser dançado.

> Compreende-se que a vida pessoal esteja naturalmente ligada a um certo segredo. [...] A reserva na expressão, a discrição, são manifestações de respeito da pessoa pelo seu infinito interior. Nunca pode comunicar completamente através da comunicação direta e prefere por vezes meios indiretos: ironia, humor, paradoxo, mito, símbolo, fábula, etc. (MOUNIER, 1964, p. 84).

Nesse sentido, essa dinâmica de expressão inevitavelmente parcial pode ser, inclusive, uma dinâmica constitutiva da inspiração criadora que instaura o próprio movimento expressivo e simbolizador, justamente pelas provocações e resistências que o contato com mistério pessoal nos desperta.

Pina Bausch (1940–2009), uma das principais coreógrafas contemporâneas e de papel fundamental na dança expressionista alemã, assim falou sobre pudor e timidez em seu discurso proferido por ocasião do recebimento do título de doutora *honoris causa* pela Universidade de Bolonha (Itália):

> As coisas mais belas estão quase sempre bem escondidas. É preciso apanhá-las e cultivá-las e deixá-las crescer bem devagar. O que exige uma grande confiança mútua. Pois, afinal, sempre há limites internos a superar. Por isso gosto de trabalhar com dançarinos que têm uma certa timidez, um certo pudor, que não se entregam

> facilmente. É imensamente importante que haja esse pudor, essa hesitação, quando se chega a um certo limite no trabalho. [...] O pudor garante que, se, por exemplo, alguém mostra algo bem pequeno, será algo particular e também será visto como algo particular. [...].
> Permitam-me, nessa altura, dizer algo sobre as pessoas magníficas com quem trabalho. Pois não contrato precipuamente dançarinos, estou interessada em pessoas. E, nas peças, essas pessoas são antes de tudo elas mesmas, não precisam representar. No trabalho, tento fazer com que encontrem elas próprias o que procuro.
> Só então o efeito é convincente, porque autêntico. Só assim posso estar segura de que eles também podem cultivar e levar ao palco aquilo que acham. Cada detalhe é relevante, cada mudança, porque cada alteração produz um efeito diverso. [...] Das muitas perguntas, restam no fim só bem poucas coisas que compõem então uma peça. Tudo é virado pelo avesso e repensado a fundo. Cada detalhe sofre um sem-número de metamorfoses, até que por fim encontre seu lugar correto. Sempre é preciso um longo tempo até que algo comece a fluir.
> [...] Por isso é que se carece de grande exatidão e honestidade nesse trabalho, e muita coragem. O que mostramos é algo pessoal, mas não privado. Mostra-se algo daquilo que todas as pessoas são. Para encontrá-lo, são necessárias uma grande paciência e pessoas grandiosas, sempre prontas a reiniciar a procura (BAUSCH, 2000, s.p.)

Peço desculpas pela longa citação, mas li este texto muitas vezes ao longo desta pesquisa, trata-se de uma reflexão que toca muito profundamente em princípios que inspiram e fundam o trabalho pedagógico-artístico que realizo junto com as pessoas que chegam ao meu encontro, a um só tempo, desejando e hesitando viver essa experiência de expressar-se dançante. Deixo aqui suas palavras a reverberar como apontamentos que a leitora ou o leitor provavelmente reencontrará ao longo da leitura das próximas seções.

Ao longo da pesquisa e com o suporte dessas reflexões de Pina Bausch, Emmanuel Mounier e Gaston Bachelard, percebo que isso que o pudor tenta esconder se escancara como esse mistério humano que perseguimos e se desvela apenas parcialmente em nossos processos simbolizadores, em nossas expressões. Logo, o segundo contorno epistemológico que aqui se desenhou é de percorrer caminhos de abertura e busca dessa dança genuína que brota entre

medo e fascínio, como reflete Soraia Chung Saura (2014, p. 168):

> Medo e fascínio, confrades de uma mesma convivência, um que nos atrai e outro que nos mantém apartados. Muito comum observá-los na presença de crianças pequenas a reconhecer os mistérios do mundo: têm medo, mas anseiam olhar. É um par correligionário no desafio humano da existência. Não-quero-mas-quero. Talvez resida aí a inferência do movimento. Vou-não-vou, já indo. O enfrentamento e o receio, propulsores aos quais estamos submetidos desde muito cedo. Espinosa já dizia que o não enfrentamento do medo é escravidão. Para Aristóteles a virtude está no meio termo entre a fraqueza e o combate (CHAUI, 1995).

Tenho consciência de que, em alguns momentos, o arranjo narrativo que apresentarei superlativará, multiplicará e amontoará imagens, símbolos, ressonâncias e repercussões aparentemente díspares, mas que transcendem a superficial classificação elementar para espreitar sentenças poéticas que as condensam. Encontro consolo e suporte em *A chama de uma vela*, último livro que Bachelard (1989) publicou em vida e com o qual dialogaremos quase em tom de criação conjunta nas próximas seções: "Nada é partido numa imagem que encontra força em sua condensação" (*ibid*, p. 75). Assim ele afirma nosso entusiasmo poético:

> Eis aí um grande trunfo da linguagem. Só a linguagem poética pode ter tanta audácia. Estamos realmente no domínio da imaginação livre e criativa (p. 77).
> Às vezes o germe da imagem parece exagerado. Vai, de uma só vez, aos limites de seu prestígio (p. 78).
> É preciso o poema, as flexibilidades do poema, as transmutações poéticas. O hino se apodera do ser das imagens, ele as faz de seus objetos, objetos hínicos. É o hino que é o poder sintetizante. O poeta mexicano Octavio Paz sabe disso muito bem e diz muito precisamente: o hino é por sua vez "*Álamo de fogo, jato d'água"* (p. 79).

Façamos, então, juntos o percurso deste hino sintetizante e poeticamente transmutador de gesticulações e danças que, por vezes, demoram a nascer, mas nascem no impulso secreto da alma incarnada, essa vontade que nasce na corporeidade, coração ampliado da pessoa. Um coração simbólico que coincide

com o centro do peito que se move com a respiração e acaba por irradiar afluentes sanguíneos a pulsar por toda a carne e fazer brotar uma dança que afirma, dignifica e celebra o aqui-agora da pessoa chegando, se situando, silenciando, imaginando e gesticulando imagens, sentidos e narrativas poético-dançantes profundamente humanas e que emergem nesses caminhos iniciáticos de busca por uma dança própria.

Foto 17 – “Co-razón...” – Fotos: Nádia Tobias Yanim.

Do chegar

Como começar pelo início
se as coisas acontecem antes de acontecer?

– Clarice Lispector (1998, p. 11)

Do futuro chegam ventos com misteriosas batidas de asas;
e boas-novas alcançam ouvidos delicados.

– Zaratustra (NIETZSCHE, 2018, p. 74)

Foto 18 – "Dançando o caminhar..." – Foto: Nádia Tobias Yanim.

É no coração do peito que se impulsionam os caminhos, mas é pelo coração dos pés que eles acontecem. Ao iniciar uma caminhada, o coração sutilmente pende para onde deseja ir, desloca o equilíbrio geral do corpo e lança-o nessa direção.

No entanto, são os pés que garantem o movimento em vez da queda. São eles os primeiros a chegar no próximo ponto da rota que está se gravando pelo solo. São eles que marcam o contato e logo se desapegam daquele sulco na terra, deixando impressas pegadas e rastros de percursos que nunca voltaremos a pisar, mas que nos mostram de onde viemos e como chegamos ao aqui-agora.

Do caminho que coraçãomente [30] se faz no chão do presente, vamos gerundianamente [31] percebendo vestígios e compondo o caminho vivido, articulando uma narrativa experiencial dessa jornada interpretativa em devir, isso que se faz entre o que foi e o que é, indo em direção ao que será; uma gerúndia destinação.

Recordo este poema de Antonio Machado (1969):

XXIX
Caminhante, são tuas pegadas
o caminho, e nada mais;
caminhante, não há caminho:
faz-se caminho ao andar.
Ao andar faz-se o caminho
e ao voltar o olhar para trás
vê-se a senda que jamais
se há de voltar a pisar.
Caminhante, não há caminho,
somente rastros no mar.[32]

[30] Referência a João Guimarães Rosa (2001, p. 212): "coraçãomente: pensamento, pensamor".

[31] Peço licença para "gerundiar" aqui e muitas vezes mais adiante, pois são incontáveis os momentos de escrita em que é inevitável trazer à comunicação a potência que este tempo verbal têm de nos levar junto no encadeamento de nossos passo-a-passos.

[32] Tradução livre do original: "Caminante, son tus huellas / el camino, y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. / Al andar se hace camino, / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar. / Caminante, no hay camino, / sino estelas en la mar" (MACHADO, 1969, XXIX).

XLIV
Tudo passa e tudo fica;
mas é nosso passar,
passar fazendo caminhos,
caminhos sobre o mar.[33]

Este caminho pedagógico se faz passo a passo como caminho de criação que vem se fazendo e se dançando em seu próprio percurso.

Quando chego ao lugar onde compartilharei o tempo com pessoas que desconheço, muito pouco sei sobre a composição de que se fará o encontro, nada sei sobre suas singularidades, sobre suas vontades, sobre o que temos ou não em comum ou sobre o que será expresso e compartilhado.

Contudo, há algo cuja origem costuma nos passar despercebida, mas que começa antes mesmo do seu início e tem o poder de já nos unir, uma primeira condição espaço-temporal de existência coletiva, um primeiro movimento comum: a escolha de nos levarmos a uma encruzilhada de nossos percursos, encontrarmo-nos e vivenciarmos junto com outrem esse algo que paira misteriosamente em caminhos dançantes.

Naquele aqui-agora do chegar, quase tudo é incerto e quase tudo é possível: uma imensa deriva na qual se apresentam desafios e fascínios, mistérios do contato com outrem em presença e disponibilidade.

Encorajada pela vontade extraordinária de mergulho no mar aberto das danças que nascerão e suas vitais expressões, paro, silencio e procuro intimamente:

Por onde começar?
Que esperam de mim? Que espero dessas pessoas?
O que posso levar à deriva do primeiro encontro?
Qual convite farei para essas pessoas?

[33] Tradução livre do original: "Todo pasa y todo queda, / pero lo nuestro es pasar, / pasar haciendo caminos, / caminos sobre la mar" (MACHADO, 1969, XLIV).

Orientando as escolhas do caminho, está o objetivo de criar junto oportunidades de diferentes situações de contato, relação, percepção, movimento e gesticulação criadora. No horizonte, o propósito de acompanhar a aventura de suas experimentações e, com sorte, ser cúmplice do nascimento de danças próprias, criações cuja matéria poética é a própria pessoa como ser total (MOUNIER, 1964) – corpo e espírito, carne e alma –, corporeidade em gesticulação, imaginação e expressão criadora.

Integram os convites que lhes faço ao longo dos encontros diversas propostas voltadas à percepção de estados corporais e posturas atuais, à atenção aos pulsos e ritmos corporais (com práticas respiratórias e percepção da percussão cardíaca), à preparação e amaciação do corpo para o trabalho criador (com exercícios de mobilização e soltura muscular e articular), às vontades de mover-se e não mover-se (com escuta de si), ao embarque nos devaneios da corporeidade e na intimidade de sua imaginação em expressão criadora dançante (com a experiência de mover-se com mais espontaneidade e liberdade), ao retorno e integração pessoal da experiência (atenção ao que emerge do corpo vivo à consciência do corpo vivido), à criação palavreada como reverberação e arremate da experiência (em escrita ou em verbalização), à escuta e reconhecimento de si e do outro nos compartilhamentos em roda de conversa.

Entretanto, a composição dos encontros costuma acontecer não somente como um caminho *de* criação, mas como um caminho *em* criação, sempre singular e apoiado nos princípios desses percursos iniciáticos como caminhos possíveis à abertura ao contato e à expressão dançante.

Acompanhando o que me é e o que não me é mostrado, vou empiricamente propondo situações e, às vezes, esperando até que esses aprendizes articulem seus próprios gestos dançantes.

Então, tomo a liberdade de brincar com o poema de Antonio Machado a fim de anunciar inspirações em co e trans-criações:

Dançante, são teus gestos
a dança, e nada mais;
dançante, não há dança:
faz-se dança ao dançar.
Ao gesticular faz-se a dança
e ao voltar o olhar para trás
vê-se a senda que jamais
se há de voltar a dançar.
Dançante, não há dança,
somente rastros no mar.

Tudo passa e tudo fica;
mas é nosso passar,
passar fazendo danças,
danças sobre o mar.

No tempo da confiança, passo a passo, cada um vai abrindo e torneando suas próprias trilhas, desvios e seus singulares modos de percorrer os caminhos expressivos que compartilhamos.

E todo encontro estes atos se revisitam, se atualizam e se aprofundam espiraladamente, pois "toda aula é uma primeira aula, um recomeço" – como diz Gusdorf (2003, p. 40) – e, como ritual, cada volta é recomeço vivido com maior entrega, maior confiança no vínculo e no convite.

Com um inerente ar de novidade, a cada encontro inauguramos uma nova volta na espiral desses caminhos dançantes de formação que escolhemos juntos criar e compartilhar.

Dos cantos

[...] nos diriam que a criança, por falta de seu próprio quarto, vai amuar-se no seu canto!

– Gaston Bachelard (2008b, p. 33)

E tão raro, que o mínimo pedaço, de tão vasto
Não cabe no meu canto.

– Hilda Hilst (2001, p. 108)

Foto 19 – "Canto-corpo..." – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Estou só neste tempo-espaço de tantas possibilidades, preparo-me enquanto apronto o lugar para acolher o grupo.

Como mãe-pássaro que vai aprontando o ninho para a chegada daqueles ovos de conteúdo desconhecido, talvez escolha uma música instrumental se entremeando aos sons do ambiente e que componha uma paisagem sonora, quem sabe, convidativa. Se preciso, limpo o chão que percorreremos, (re)organizo a mobília dispondo-as nas bordas ou no corredor externo à sala, abrindo espaços.

Então experimento o ninho: respiro, solto meu corpo, aqueço-me, danço um pouco, descanso, recolho-me àquele canto junto aos equipamentos de som e outros objetos que talvez venha a utilizar e acompanho a atmosfera que já está se compondo.

Ouço vozes vindo pelo corredor. Portas abertas, instaura-se um movimento gerúndio de "ir chegando"[34] que os convida a adentrar naquele espaço-tempo desconhecido. Aos poucos, cada um vai buscando um cantinho para alguma intimidade – afinal, "como diz Baudelaire: num palácio 'não há um cantinho para a intimidade'" (BACHELARD, 2008b, p. 47).

Apesar de, em uma grande sala com espaço livre ao centro, não haver um cantinho íntimo, cada pessoa que chega parece procurar um lugar, o seu lugar, o lugar onde se acomodará, se preparará e deixará os pertences que não serão necessários em nosso encontro, mas não parece ser só isso o que está acontecendo. Comumente, os primeiros que chegam escolhem os cantos e parece que cada pessoa busca um lugar onde possa se recolher antes da

[34] A percepção de "ir chegando" me aconteceu e se fortaleceu ao longo do curso "Corpo, Arte e Saúde" (disciplina do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências da Saúde da UNIFESP/campus Baixada Santista), cursado como crédito externo durante este doutoramento. Ali, a Profa. Dra. Flávia Liberman e os professores convidados, aula a aula, nos provocavam a percebermo-nos "corpo que vai chegando" e cartografando o percurso. Posso afirmar que este trecho da jornada teve escrita também fertilizada pela vivência daqueles encontros.

aproximação com o desconhecido, um canto de certa forma protegido dos outros, ainda que dali já seja possível espreitá-los.

De meu canto, acompanho-lhes chegando e se acomodando próximos às suas coisas também devidamente colocadas. Chegar e se disponibilizar, mostrar-se presente e aberto ao desconhecido pode ser vagaroso; uma espécie de "aposento imaginário se constrói ao redor do nosso corpo, que acreditamos estar bem escondido quando nos refugiamos num canto. [...] É preciso designar o espaço da imobilidade fazendo dele o espaço do ser" (*ibid*, p. 146) antes de levantar-se e ir ao encontro do outro.

Bachelard (2008b, p. 145) conta que "todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa", o que nos lembra a seguinte análise de Gilbert Durand (2012, p. 244):

> A intimidade deste microcosmo [a casa] vai redobrar-se e sobredeterminar-se como se quiser. Duplicado do corpo, ela vai tornar-se isomórfica do nicho, da concha, do tosão e finalmente do colo materno. Mas, sobretudo, vai operar-se nela o redobramento do 'Jonas': temos necessidade de uma casa pequena na grande 'para reencontrarmos as seguranças primeiras da vida sem problemas'; é esse o papel do cantinho, do retiro obscuro, do Santo dos Santos, ou da câmara secreta e última. O oratório também desempenha esse papel: chineses e hindus aconselham, para praticar a involução, que nos coloquemos num local retirado ao fundo da casa, 'obscuro e fechado como o seio de uma mãe'. As fechaduras e as chaves reforçam ainda a intimidade e o segredo dessas moradas superlativas.

Este primeiro canto escolhido por cada pessoa parece ser também lugar dessa involução. Mesmo aqueles que não chegam sós costumam escolher cuidadosamente um lugar da sala onde podem se recolher com seu grupo, pois "em primeiro lugar o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor de ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo da minha imobilidade. O

canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes metade porta" (BACHELARD, 2008b, p. 146).

Nesse sentido, apesar de, sob diversos aspectos, nesse canto vivido, nesse recolhimento, a pessoa se proteger do contato com o outro e, de alguma forma, sutilmente ainda rejeitar o encontro, como afirma o filósofo, o canto já ilustra uma dialética do interior e do exterior (*ibid*).

Cada pessoa, de seu canto, com suas sonoridades, ritmos e singularidades, exerce sua primeira coragem, se presentifica, se integra a esse corpo coletivo, sonoro, ainda difuso, mas que já começa a se formar. Comunica estados de ser: sussurra, arrasta a cadeira, acomoda a bagagem, guarda o caderno, coça o nariz, suspira cansaço, espreguiça, ajeita a roupa, move as mãos sem parar, penteia os cabelos, rói as unhas, olha o celular, olha ao redor, olha de canto de olho, imita, estranha tirar os sapatos, sorri para o outro, se esparrama no chão, se enrola em cócoras, respira de olhos fechados...

Em cada som, gesto, postura e ritmo bastante singulares residem outros movimentos comuns: chegar, nos reconhecer diversos, encontrar esse espaço próprio e aguardar por uma aproximação que, se observarmos bem, já está acontecendo.

Quando Bachelard (2008b) cita este verso de um poeta: "Sou o espaço onde estou" (p. 146) – que integra o livro de Noël Arnaud "*L'état d'ébauche*" –, reconheço a mim e a todas aquelas pessoas chegando, se organizando em seus cantos e se preparando para o encontro com o desconhecido. Ali, todos nós designamos um lugarzinho metade aberto metade fechado em que as nossas singularidades criam certo contorno diante da alteridade. Capturada pelo título de Arnaut – em português, *O estado do esboço* – e já observando singulares modos de se pôr e de se recolher no mundo, reflito: como descrever melhor nossos estados naqueles cantos inaugurais senão como estados de esboço?

É, Bachelard, parece que "não há como dizer melhor que o canto é a casa do ser" (p. 147) e que já nos avizinhamos uns dos outros ao adentrar aquela porta aberta. Por isso, prezo e valorizo tanto esses cantinhos que cada pessoa cria para si quando chega ao ponto de partida de nosso caminho. É esse canto, o lugar inaugural, espaço metade particular e metade compartilhado que marca o início do caminho pessoal vivido coletivamente.

Em algum momento, janelas se abrem: cruzo olhares de leve sorriso com aqueles olhos que me reconhecem no papel de professora, àquela que naquele contexto teria algo a ensinar, diria Georges Gusdorf (2003), a pessoa de quem aprendizes esperam um "acréscimo de humanidade. Cada olhar voltado para o professor manifesta essa expectativa, consciente ou não, e essa esperança" (*ibid*, p. 40).

Exercitando a amorosidade de uma espera ativa, movimento-me com intenções *mais ex-postas*. Apenas me posiciono de pé, olho-os nos olhos e percebo que aquela ambiência sonora somada ao meu posicionamento seguiu comunicando algo. Eu não precisaria verbalizar. Abro os braços em uma redonda expansão perpassando meu corpo e, dando um passo para trás, convido-lhes a formar um círculo. Uma pessoa certa vez descreveu em nossa roda de conversa:

> *Aquele momento em que você abriu os braços,*
> *achei que estava oferecendo um abraço;*
> *e realmente estava.*
> *Era só o primeiro abraço que senti hoje...**

Parece ser mesmo como diz Luciana Esmeralda Ostetto (2005, p. 90, grifo nosso), em sua tese de doutorado acerca da experiência com as danças circulares sagradas na roda de formação de educadoras e educadores: "Não precisamos de palavras. Fala o corpo, o gesto do corpo no silêncio. Silêncio compartilhado com os outros dançarinos e cultivado nos acordes da melodia. Tanta beleza!".

Dos silêncios

Escrevo bem, silêncios, no plural. Sim, porque não há um único silêncio.
E todo o silêncio é música em estado de gravidez.

– Mia Couto (2009, p. 13-14).

A criação exige poesia...
E a poesia, tão-somente, de um prelúdio de silêncio...

– Marcos Ferreira-Santos (2005c, p. 54)

Foto 20 – "Escutar..." – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Silencio e contemplo... Eles se ajeitam, completam o círculo, esperam que eu palavreie, mas a performance silenciosa toma seu tempo e lugar: meu silêncio como gesto ressoa significações tão múltiplas quanto as multiplicidades presentes.

Como comunicação, o silêncio desperta uma infinidade de possibilidades no coração daquele que o observa: curiosidade*, convite*, convocação*, provocação*, desafio*...

Silenciar tem uma capacidade ímpar de chamar ouvidos e trazer todo o corpo à atenção e à expectativa da palavra que o irromperá. No entanto, educadora que sou, cuido para não reduzir o silêncio a mero recurso didático-metodológico com a intenção de convocar os interlocutores a escutar o discurso professoral. Como ato e comunicação, ele parece extrapolar em muitos entremeios de sentidos qualquer intenção utilitária.

Busco sempre redescobrir, recriar e atualizar minha atitude docente. Hoje, ao invés de já avançar diretamente sobre as pessoas com o discurso de apresentação de propostas e cronogramas de curso, recuo, tomo um tempo, espero que o silêncio se alargue e o tempo se estenda, contemplo e busco sentir o que o grupo me traz, investigo em mim um estado que me abra em receptividade, presença e disponibilidade ao contato com outrem e com aquela comunidade de singulares se formando.

Como diz Ana Cristina Zimmermann (2015, p. 55):

> Pausas e silêncios podem nos auxiliar a ouvir o outro com mais atenção, refletir com mais cuidado, fazer escolhas com ousadia.
> Em respeito a aposta que ainda se faz na educação formal, ao estudo e aperfeiçoamento de teorias, métodos e propostas, precisamos fazer valer o tempo que temos com nossos alunos e colegas, e para fazer valer, é preciso sobretudo dar tempo ao tempo. Gestar propostas que frutifiquem projetos coletivos sem a pressa da imposição ou cobrança constante já constitui uma importante contribuição à formação.

Isso pode parecer algo simples quando relatado, mas não nos deixemos enganar por qualquer eloquência; há um esforço abissal de ruptura com o nosso costumeiro hábito docente de disponibilizar-nos para o outro ao invés de engajar-nos em estar com outrem na abertura a relações, contatos, diálogos e expressões mais genuínas.

Fica evidente a performatividade do ato: a professora se põe presente e age em silêncio; abre os trabalhos sem palavrear e tanto é dito no verso de sua ação. Uma pessoa como presença e ruptura se ex-põe – se põe afora, se põe diante – e silenciosamente muito se diz sobre nós e sobre a proposta que lhes faço naquele período em que experienciamos estados, emoções, sentimentos e pensamentos nos atravessando por entre essas frestas de tempo que já ritmam o encontro.

Eni Puccinelli Orlandi (2007, p. 8) afirma que "há um sentido no silêncio", um sentido que é próprio dele, que evoca movimentos, errâncias e buscas que transcendem a intenção de sua locução.

Com o silêncio, faço face, olho de frente, acompanho os movimentos, apaziguo, concentro e convido ao acontecimento. "Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é 'um', para o que permite o movimento do sujeito" (ORLANDI, 2007, p. 9). Escancara o espaço das vastas possibilidades, o espaço necessário entre nós para que um contato entre diferentes possa acontecer, para que uma escuta de maior abertura talvez nos permita a percepção do percurso das expressões, reconhecidas e afirmadas como vozes singulares se comunicando.

São duas as bordas desse contato: a minha e daqueles outros. Em uma borda, percebo que meu silêncio docente não é simples. No entanto – ainda que ele me traga sempre alguma novidade e me exija novas articulações –, já me é um bom amigo com quem posso contar para o centramento inicial imprescindível a esses começos. A questão que me ocorre é: como os silêncios acontecem para as outras

bordas deste contato, aquelas que provavelmente foram surpreendidas pelo ato?

Tantas são as faces dos silêncios. Ao que eles nos convocam? Por onde eles nos levam? São muitas as ressonâncias sentimentais e as repercussões imaginárias que nos atravessam em períodos sem verbalização...

Escreve Henri Bosco (apud BACHELARD, 2008a, p. 60):

> Nada sugere como o silêncio o sentimento dos espaços ilimitados. Penetrei nesses espaços. Os ruídos colorem a extensão e dão-lhe uma espécie de corpo sonoro. A ausência deles a abandona em toda a sua pureza; a sensação do vasto, do profundo, do ilimitado nos acomete no silêncio. Ela me invadiu e, durante alguns minutos, confundi-me com essa grandeza da paz noturna.
> Ela se impunha como um ser.
> A paz tinha um corpo. Tomado da noite, feito na noite. Um corpo real, um corpo imóvel.

Conta Bachelard (2008a) que, nessa prosa poética, Henri Bosco prepara uma tempestade que durará longas páginas, indo "às fontes de onde nascerão o movimento e o ruído" (p. 60), o que nos faz perceber que os ruídos colorem o silêncio absoluto, nos dão um corpo sonoro, real e palpável que, aparentemente imóvel, já anuncia os movimentos que, em algum momento – ou melhor, em seu momento –, irromperão com sua expressão.

Acompanhando a multiplicidade de singulares reações, entre quietudes e inquietudes, decido me atentar àquela concretude ancoradora da paisagem sonora no corpo que sente e se percebe com outros corpos e com o mundo em contato. Lá de fora, alcançam nossos ouvidos os cantos dos pássaros se misturando aos sons das crianças brincando no parquinho da creche (vozes e engrenagens). Aqui dentro, aquela música suave que deixei tocando bem baixinho e as inevitáveis sonoridades de corpos que tossem, espirram ou se ajeitam compõem sussurros de nossa organicidade até quase silenciarem por completo. Assim minha corporeidade vai convidando os nossos silêncios nada imunes às sonoridades que o mundo reúne.

Sutilmente, os silêncios vão se transformando, deixam de parecer absolutos. Levo as mãos ao peito, alguns me acompanham, fecham os olhos, outros olham ao redor, vão aos poucos lendo o acontecimento e embarcando nesta imensa deriva misteriosa. Escutamos juntos àquela paisagem musical, as ressonâncias e repercussões destes sons no nosso próprio corpo.

É fascinante o que acontece quando nosso silêncio comum se faz gesto fundante: ele parece sustentar fios invisíveis que gerundianamente vão tonificando os primeiros contatos recheados da secreta esperança de que uma experiência nos aconteça, quando ela já está acontecendo.

Nosso silêncio parece ser, como diz Gusdorf (*ibid*, p. 40), "cheio dessa expectativa humana que nem todos os ensinamentos, nem todas as experiências jamais conseguirão satisfazer totalmente".

Escuto a minha respiração; e passo a respirar um pouco mais lenta e profundamente, sonorizando suavemente as expirações. Alguns se unem a mim já na terceira sonora expiração. "O silêncio é assim a 'respiração' (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido" (ORLANDI, 2007, p. 9).

Vejamos como Laurence Louppe (2012) descreve algumas percepções que reconhecemos nesse caminho por onde a respiração passa e nos toca por dentro:

> Nada é mais impressionante do que observar na imobilidade absoluta, alheio a toda a intervenção voluntária, o movimento profundo que persiste no nosso interior: a subida e descida do diafragma como uma onda que dilata e contrai alternadamente a caixa torácica. Se estivermos mais atentos e seguirmos o trajeto da respiração até o ponto extremo dessa exalação, sentimos a irrigação de todo o tronco até a zona sacral, e, ao inspirarmos, a cabeça é invadida por uma lufada de ar fresco. De fato, todo o corpo é ventilado pela passagem contínua da respiração. A respiração revela apenas canais, uma vez que, ao respirar, tocamos em cavidades interiores e conhecemo-las por meio dessa experiência. O corpo que a respiração revela é uma abertura, não

> um bloco; encontra-se vazio, não preenchido. Muito além das sensações físicas, reenvia-nos para a geografia das paisagens do corpo, para um espaço que liga o exterior e o interior, um espaço global cujas conjugações de luzes o corpo apenas refracta: o corpo como passagem, como parede porosa entre dois estados do mundo, e não como massa opaca, plena e impenetrável (*ibid*, p. 91-92).

É preciso esse silêncio meditativo e concentrado para poder retomar contato com as cavidades, porosidades e a musicalidade inerente à corporeidade em um estado mais fundante através do qual possamos embarcar na investigação de si-mesmo, uma busca que passa pelas percepções de nossa própria fisiologia e anatomia, mas que encontra sua vitalidade e experiência de existir sobretudo nas suas sensações, intensidades e imaginações.

Em *A dialética da duração*, Bachelard (1994) se debruça sobre exercícios meditativos e ali descreve: "a *consciência pura* irá aparecer-nos como uma potência de espera e de guarda, como uma liberdade e uma vontade de nada fazer", uma oposição aos hábitos aos quais estamos acostumados, suscitando recolhimento, aberturas para dentro, íntimas, e, de algum modo, "renovações do ser, retornos a condições iniciais" (*ibid*, p. 6, grifo do autor).

> O toque aqui é tão profundo que deveríamos meditar longamente sobre um mundo que existe em profundidade por sua sonoridade, um mundo cuja existência toda seria a existência das vozes. A voz, ser frágil e efêmero, pode testemunhar as mais fortes realidades. Ela toma, nos diálogos de Claudel – e encontraríamos facilmente numerosas provas disso – as certezas de uma realidade que une o homem e o mundo. Mas, antes de falar é preciso ouvir. Claudel foi um grande ouvinte (BACHELARD, 2008b, p. 185).

Se antes de falar é preciso ouvir, antes de dançar é preciso sentir, parar para escutar de corpo inteiro nossas sonoridades de ser, esses mistérios sencientes.

No silêncio compartilhado, entre recorrências, estão ressonâncias carregadas de variadas emoções; o fundo líquido do ser pede passagem. Por vezes, repercutem águas violentas, revoltas, mortas, dormentes, pesadas. Outras vezes, águas claras,

calmas, tranquilas, acolhedoras. E há ainda formações de águas compostas, onde se combinam inúmeras substâncias[35].

Respiramos juntos, suavemente, esvaziando, abrindo certo vazio potencial, um arranjo entre silêncio e som donde tudo pode surgir, um tempo-espaço em que o corpo encontra morada e pertencimento ao aqui-agora, uma experiência que nos remete a uma deriva oceânica.

Descreve José Miguel Wisnik (2017, p. 29, grifos do autor) em seu livro *O som e o sentido*: "O som do mar: durações oscilantes entre a pulsação e a inconstância, num movimento ilimitado; alturas em todas as frequências, das mais graves às mais agudas, formando o que se chama *ruído branco*".

Trata-se de uma sonoridade também atribuída àquela que o bebê escuta dentro do ventre da mãe, uma composição de silêncios e sons do próprio corpo da mãe: a pulsação cardíaca, a respiração, os ruídos digestivos e outros sons que transpassam as camadas entre o ventre e o meio externo; tudo embalado por sensações rítmicas de tensões e repousos, contração e distensão, ir-e-vir dentro de águas salobras; experiências corporais que muito cedo inscrevem o ritmo cósmico em nossa corporeidade.

Bernard Andrieu (2015), em seu livro *No corpo de minha mãe: método emersivo* descreve uma experiência de "osmose aquática": "A água intrauterina, meio original de nosso desenvolvimento, está inscrita na ontogênese: o retorno à água é menos transgressivo do que um meio de reencontrar a água em nós e a água que nos envolvia no corpo da mãe" (p. 19)

[35] Entre ressonâncias sentimentais singulares e íntimas, as imagens das águas permearam diversas buscas por comunicar, em roda de conversa, sensações e emoções que emergiram ao longo da experiência, como imagens de ser ou estar nas águas. As características e dinâmicas simbólicas descritas neste parágrafo fazem uma referência direta ao imaginário das águas presentes em "A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria" (BACHELARD, 1997).

Imersa no som do embalo do ir-e-vir da respiração, lembro da voz de Guilherme Mirage Umeda (2011, p. 62) em seus diálogos ontológicos com a música:

> O corpo embala, e em seu embalar, tem-se uma sensação de naturalidade, como se a música participasse em suas presenças e ausências necessárias (sons e silêncios) de minha "verdade celular", do movimento condicionante que me faz mais que máquina viva.
> [...] O oceano é como dois mundos, um da superfície e outro da profundidade, um da flutuação, outro da entrega. [...] Os mesmos movimentos cíclicos que encontro em meu ser corporificado posso os ver no ir-e-vir das ondas ou nas oscilações das marés. Assim, nossa própria existência carnal pode ser comparada ao mar e sua complexidade uni-dual, ligando por extensão o ser à música oceânica.

Nessas imagens, como conta Wisnik (2017, p. 28) "a gênese da vida e da morte deixa-se conhecer". "O vazio e a plenitude, dos quais o som emerge e nos quais mergulha, são o próprio duplo, o espelho, de uma ordem cósmica regida pela dança da criação e da destruição" (id), expressão máxima de *Shiva*, deus hindu responsável pela incessante destruição e regeneração, de auspiciosos novos começos.

Na mitologia tupi-guarani, como conta Kaká Werá Jecupé (2016), a fonte de Tupã, o Grande Mistério Criador, é Nhamandu, o Silêncio Luminoso. Nessa tradição ancestral, é no silêncio e no vazio que encontramos a fonte da vibração íntima, a expressão do ser, sua alma-palavra, seu som. "O Ser é um Som. Esse som vestiu-se das forças naturais (terra, água, fogo e ar) e corporificou-se. Essas forças naturais são também níveis dimensionais que estruturam a existência material, [...] regidas por Cy, o princípio feminino" (*ibid*, p. 55). Nessa cosmovisão, é da harmonia entre essas quatro forças, dessa coexistência sagrada e criativa que, do silêncio gerador, brotam todos os ciclos regenerativos, o fluxo perene das energias vitais e a ética das singularidades em meio às diversidades .

Assim a pessoa descreve aquele vivido:

É no silêncio vazio
e em lugar nenhum
que nos encontramos.
É o silêncio
lugar de encontro
porque vazio.
O si mesmo quer nos encontrar,
mas resistimos ao vazio,
*lugar de se reencontrar.**

Essa busca é uma coragem
de mergulhar no desconhecido
de reencontrar o conhecido
de renovar a conexão
de lembrar o seu lugar
de cultivar a semente, o embrião
*sem saber o que virá.**

... *Silêncio é mistério que entra em contato* – foi verso que me escapou pela boca, irrompendo e se impregnando à música oceânica que estávamos compondo com nossa respiração coletiva, retornando às sensações do princípio feminino, do ventre da mãe ou do ventre da terra em devaneios que são sementes fertilizadas no coração da experiência, germinando e brotando sonoridades de ser, almas-palavras que reverberam e nos escrevem íntimas expressões.

> [...] no reino dos seres e das vozes, o destino das águas tão características da poesia de Poe: A música acariciante... morreu pouco a pouco em murmúrios que iam se enfraquecendo gradualmente, até que todo o riacho voltou enfim à solenidade de seu silêncio original. (BACHELARD, 1997, p. 72)

Finalmente, estabelecemos com aquele aparente vazio meditativo uma relação de abertura respirante à fonte misteriosa e transcendental, o silêncio original e luminoso. Uma divina presença que ressoa em cada pessoa de modo singular, embora ligada a uma unidade primordial; uma complementaridade gerada pela convivência diversa entre todos os seres e intimamente ligada aos ciclos naturais de renovação. Eis uma aprendizagem ancestral:

> A natureza se renova de tempos em tempos. É assim que seus ciclos nos ensinam a preciosidade desse comportamento! Existe uma pequena renovação diária, sob os auspícios do sol e da lua, do dia

> e da noite. Existe a renovação setenária, sob os cuidados da semana. Existe a renovação mais profunda e longa, sob a regência das estações. E assim sucessivamente.
> A dança da criação se renova para que possamos também nos renovar de acordo com seu ritmo e sua harmonia" (JECUPÉ, 2016, p. 55–56).

Certa vez, uma pessoa nos contou:

> *– Só cheguei para a experiência depois daquela respiração em grupo.**

Diz Jorge Larrosa (2015), em seu livro *Tremores: escritos sobre experiência*:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (p. 25).

Parar e silenciar para sentir, em nossa respiração, suas sonoridades e cinestesias parece espessar o tecido intencional da experiência de sentir-se vivo e integrado ao ritmo cósmico. Na atitude de abrir-se à passividade do sentir e de perceber moveres orgânicos, contatos e integrações desta corporeidade com o mundo, os quais costumam nos passar despercebidos, assumimos o sentir como "esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida", diz Maurice Merleau-Ponty (2011, p. 84). O filósofo descreve:

> 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. [...] *Eu* respirava lenta e profundamente para chamar o sono e, repentinamente, dir-se-ia que minha boca se comunica com algum imenso pulmão exterior que chama e detém minha respiração; um certo ritmo respiratório, há pouco desejado por mim, torna-se meu próprio ser, e o sono, até ali visado enquanto significação, repentinamente se faz situação (*ibid*, p. 285)

> [...] o sensível não apenas tem uma significação motora e vital, mas é uma certa maneira de ser no mundo que se propõe a nós de um ponto do espaço, que nosso corpo retoma e assume se for capaz, e a sensação é literalmente uma comunhão (*ibid*, p. 286, grifos do autor).

Aquele nosso círculo então se fez morada comunitária. Encontramos uma comunhão. Ninguém caiu literalmente no sono, mas caiu em sonho. Os passeios pela interioridade devaneante eram tão intensos naquele repouso material que a vontade de mais nada fazer era evidente. Ao contrário do que planejei, não estávamos de pé neste primeiro momento, pois, quando formamos a roda, o grupo se sentou, eu apenas segui o fluxo dos acontecimentos e esqueci de convidá-los a ficar de pé, lembrando deste detalhe apenas no meio da atividade. Então segui a co-criação da vivência.

Não desconsiderando, mas nos deixando atravessar pelas singulares e tão variáveis ressonâncias sentimentais, como alguns desconfortos, medos e angústias que entraram em contato com vários de nós, fomos contornando sentimentos e emoções, deixando-lhes passar e retornando a atenção à respiração e à paisagem sonora que se formava e se transformava.

Escreveu uma pessoa:

> *Senti-me dura, o peito travado. Eu não conseguia relaxar no turbilhão. Conforme fui prestando atenção na respiração e nos meus batimentos, quando dei por mim, já estava mais tranquila, mais leve.**

Parece-me que a respiração nos lembra que é ela que nos mantem vivos. Ao nos soltar, esvaziando a cada expiração, aos poucos, ela nos ajuda a confiar nesse estado que não racionaliza e interpreta imediatamente o que nos acontece, mas passa a apenas acompanhar o dinamismo das sensações e emoções, imagens que encontramos e as quais primeiro experienciamos, depois refletimos sobre, interpretamos e lhes damos sentido. O turbilhão, ao se respirar, parece ir se transformando até que o convite à viagem lhe apareça e a pessoa embarque nos devaneios de sua própria imaginação criadora.

A pessoa conta em sua escrita:

Eu respirava.
O peso veio, eu disse vai
Ele quis ficar
Então o convidei para entrar
tomou um chá
se fez confortável
conversamos
me acostumei com a sua presença
até que chegou uma hora
que ele se foi
sozinho
sem que eu dissesse nada
e foi aí
que a liberdade bateu na porta
*e eu entendi o que era voar.**

Na repercussão recorrente dessa experiência, a pessoa embarca em uma imaginação material íntima, intensa, oculta, introvertida, de olhos fechados, entregue à uma queda imaginária (BACHELARD, 2001). É bastante comum repercutirem imagens do corpo se tornando inicialmente um elemento mais e mais pesado que conforme cai ou afunda no que parece uma descida infinita, se entrega e, paradoxalmente, passa a pesar cada vez menos.

Não raros, alguns relatos dessas viagens imaginárias costumam iniciar com a pessoa afundando na terra, fincando raízes ou imersa em água que vai se adensando, sustentando e desacelerando a queda. Passado este momento inicial, os mesmos relatos seguem se imaginando e se convertendo em mergulhos lentos e repousos na água, raízes que se parecem finos rios penetrando e abrindo caminhos na terra porosa e fofa, flutuações aéreas geralmente inclinadas à descida ou ainda ao repouso nas nuvens.

Na imaginação do ar, o psiquismo dinâmico ainda chega a converter as forças da descida até alterar sua inclinação e tornar a subir em voos livres nos quais transcendemos nossa realidade corporal humana em uma liberdade sobre-humana que nos leva a voar (*ibid*).

No entanto, seja na água, na terra ou no ar, antes do voo, acompanhamos qualidades ou estruturas de sensibilidade místicas (DURAND, 1988) semelhantes: queda, mergulho, afundo ou descida que nos leva ao fundo imenso do ser, donde todo um universo se abre e se cria, nos fazendo experienciar um tempo outro, um tempo eterno, o tempo do devaneio, uma aurora mística do voo onírico.

Ali vivenciamos a dinâmica da imaginação material nas relações do psiquismo imaginante com esse ambiente imaginário longínquo que acolhe o repouso do corpo e realiza um trajeto simbólico que vai do real ao imaginário. Isto é, da sua facticidade e situação no mundo e com o mundo para a transcendência das mediações simbólicas. "No reino da imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência" (BACHELARD, 2001, p. 6).

Independente dessa intensa imaginação material, seus músculos se tornaram sonhadores do repouso: não havia tônus voltado para deslocar-se, não havia vontade de retorno do sonho para a terra do aqui-agora.

> Na falta desse conhecimento dinâmico do desmaio imaginário, da queda ontológica, da tentação ondulatória dos desfalecimentos, na falta dos esforços para renascer e tornar a subir, não se pode realmente viver no mundo imaginário, nesse mundo em que os elementos materiais vêm sonhar em nós, em que a matéria das coisas simboliza com a matéria "aranhosa de algum sonho" (*ibid*, p. 98).

Apesar de desperta às imagens e sensações, apesar de imaginante, a corporeidade se profundizava em seu repouso material e íntimo. Eram as matérias elementares que vinham se sonhar em suas corporeidades enquanto se abriam a se tornar lugar de passagem e transformação psíquica das imagens. Nesse estado, as imagens brotam, mas "nenhum esforço se faz para dar-lhes um corpo, ou mesmo uma consistência" (BACHELARD, 2001, p. 97–8), para colocá-las a dançar e transformá-las no corpo a corpo que se faz entre sua carne e a carne do mundo, único lugar de possível criação de gestos dançantes.

Não havia ali como nascer uma dança encarnada, pois tratava-se de uma imaginação que nascia da intimidade de nossa matéria viva, mas que se dispersava como pó de areia ao vento. Uma imaginação pura e evasiva, com valor ontológico próprio e infinito, mas que só existe no psiquismo imaginante.

Era preciso, para o nascer da dança, vivenciar o corpo como elemento material, "o princípio de *um bom condutor* do real que dá continuidade a um psiquismo imaginante" (*ibid*, p. 8, grifos do autor), levando-o a realizar-se na sua gesticulação dançante. Só então a dança se imaginaria em sua própria realização, em mediações simbólicas que expõem formas simbólicas livres que se criam e se dão na matéria viva do corpo, entre o reino da imaginação e o mundo concreto/real.

O exercício e a entrega nos faz experienciar o fantástico de um modo "que nenhuma experiência real poderia despertar" (*ibid*, 2001, p. 99). Apesar de nos fazer mergulhar em nossas intimidades e encontrar imagens íntimas que se dinamizam e se sublimam, se despertam e se liberam, reconduzir esse centramento e relaxamento da corporeidade imersa em uma viagem tão profunda e imaginante, sugerindo a conversão das forças daquele repouso em movimento, me parecia, naquele momento, forçoso e até mesmo invasivo.

Eu não encontrava uma solução que nos possibilitasse qualquer expansão, continuidade ou ligação direta daquele primeiro momento de repouso introspectivo para um segundo momento voltado ao movimento da corporeidade, à uma expressão gestual que nascesse dos fluxos entre a introversão e a extroversão. Pareceu-me possível apenas convidá-los para um retorno à superfície. Calmamente verbalizei:

> *– No tempo de cada uma/cada um, vamos guardando a experiência.*
> *Devagar, vamos aumentando o fluxo respiratório, espreguiçando*
> *e então abrindo os olhos, buscando manter essa abertura à percepção,*
> *à respiração, à escuta de nossos corpos, às nossas muitas escutas.*
> *Vamos acordando...*

Passados alguns minutos, era difícil para todas e todos nós encontrarmos palavras a fim de descrever o que nos passou, mas alguns conseguiram descrever as imagens pelas quais passamos nas últimas páginas. Foi quando uma pessoa me sorriu com o rosto sereno de quem parecia ter dormido uma noite inteira de sono:

– Me senti como passarinho recém-saído do ovo,
escutando o vento ir e vir. Uma paz. Gratidão!

Eis que ela me lembra que "o ninho é uma penugem externa antes que a pele nua encontre sua penugem corporal" (BACHELARD, 2008a, p. 105). Pudemos refugiar-nos do mundo no colo redondo e fraterno daquele ninho coletivo circular, onde a vida ainda se parece um pouco com a que vivíamos dentro do ovo, ou do ventre, mas onde já se sente o vento no rosto e se compartilha fraternos pios. Trata-se de um recolhimento de expansão interna, de encontro de nossas profundezas íntimas e preparação para a dança; um reconhecimento de nossas singularidades, similaridades e diferenças na existência coletiva ainda protegida.

É, Bachelard, "por vezes, quanto mais simples é a imagem, maiores são os sonhos" (*ibid*, p. 146). Por vezes, quanto mais simples é o movimento, maior pode ser o sonho de voo. Quais serão os sonhos de dança dessas pessoas?

Do sopro de vida

Escutar-se-ia longe, este meu grito. Afinal, neste lugar, até o silêncio faz eco.
Se existe um sítio onde eu possa renascer é aqui onde o mais breve instante me sacia.
Eu sou como a savana: ardo para viver.

– Mia Couto (2009, s.p.)

Fora buscar no próprio profundo e negro âmago de si mesma
o sopro de vida que Deus nos dá.

– Clarice Lispector (1998, p. 84)

Foto 21 – "Inspirar..." – Foto: Nádia Tobias Yanim.

De olhos fechados, a pessoa aperta as pálpebras, eleva o nariz para farejar mais alto. Faz força para enxergar através dos demais órgãos dos sentidos. Escuta os sons da palavra escrita:

quando fecho os olhos,
se abrem os olhos de dentro
*abrem-se olhos por toda a anatomia**

Seus gestos e suas palavras me lembram do que nos falou o mestre Zaratustra (NIETZSCHE, 2018, p. 33): "O Si-mesmo também procura com os olhos do sentido, também escuta com os ouvidos do espírito".

A pessoa se põe de pé, assume essa postura, este modo de pôr-se no mundo. Ela marca esse vetor vertical de importância axiomática – como afirmam Gaston Bachelard (2001) e Gilbert Durand (2012) –, uma postura ativa e uma percepção espacial verticalizante que nos é aprendida nos primeiros desafios e conquistas daquela infância primeva que escuta, procura, deseja enxergar, e alcançar, mais longe e mais alto.

Pôr-se de pé parece ser esta tônica que nasce e se estrutura na interação com as forças do mundo, um saber que nos passa despercebido e automatizado no cotidiano, mas que pode nos acontecer como uma experiência estética existencial da pessoa dançante. "Sendo a verticalização a dominante à qual se subordina a visão" (DURAND, 2012, p. 127) e estando condicionados aos domínios predominantes deste sentido em virtude dos demais, não à toa, a pessoa cerra as pálpebras e abre olhos por toda a sua anatomia investigando "uma anatomia dos sentidos", expressão que me ocorreu em resposta à leitura que a própria pessoa fez de seu escrito em nossa roda de conversa.

Está de pé, alerta para se sentir, se perceber, se saber, se (re)conhecer corporeidade nesse aqui-agora. Busca uma posição de maior contato consigo, maior apoio no mundo e disponibilidade para escutar o mistério que colocará a dançar.

Procura um corpo neutro, aquele que voluntariamente se põe ou busca se pôr no mundo como massa desacentuada de forma, um estado inicial, disponível e de potencial abertura à própria emergência poética, a moveres que confiam na vontade de seu corpo imaginante, em algo que Laurence Louppe (2012, p. 69) descreve como um "caráter 'lírico' orgânico, sem por isso lhe atribuir uma estética ou uma formatação precisa". No entanto, esta matéria viva que somos é "complexa e difícil de conhecer e de integrar numa consciência global do eu" (id).

A pessoa parece incomodada, intenta reduzir o tônus excessivo daquilo que lhe parece uma musculatura seca*, uma carcaça rígida*, uma aparente fortaleza*. "*A couraça*, *a cerca fortificada* marcam uma intenção de separação, de promoção do descontínuo" (DURAND, 2012, p. 169, grifos do autor), guardam segredos do si-mesmo tão bem fechados em seu interior que, "apesar das sutilezas, é muito difícil, num contexto imaginário da muralha ou da cidade, distinguir as intenções de defesa e as de intimidade" (*ibid*, p. 169).

Pode sentir que há algo precioso tão íntimo e tão bem guardado dentro da casca* que parecia se defender até do si-mesmo que ansiava conhecer. Converte-se à imaginação da concha*, dura*, forte* e estruturada* onde ainda habita uma massa que lhe parece mole* e invertebrada*.

> À concha corresponde um conceito tão claro, tão firme, tão rígido que, não podendo simplesmente desenhá-lo, o poeta, reduzido a falar dele, a princípio fica com um déficit de imagens. Em sua evasão para os valores sonhados, é interrompido pela realidade geométrica das formas. E as formas são tão numerosas, por vezes tão novas que, a partir do exame positivo do mundo das conchas, a imaginação é vencida pela realidade. Aqui a natureza imagina e a natureza é sábia (BACHELARD, 2008b, p. 117).

A pessoa assume uma atitude perceptiva, procura como percorrer sua própria natureza, sua anatomia, a realidade orgânica e geométrica das formas de sua corporeidade, de sua postura como matéria viva de ser no mundo e com o mundo. As mãos mantêm contato firme e constante com o maciço redondo das

coxas, tocando-se e de alguma forma segurando-se. Então os joelhos rígidos esticam e dobram mecanicamente, alavancando um quadril que procura lugar para estar. Depois os pés tentam entender como se apoiar melhor no chão e como isso novamente rearticula todas as demais juntas. A pessoa escreve reverberando aquilo que lhe ocorre durante a vivência:

*Dobra-estica, vai-e-vem, ajeita, desajeita, reajeita...**

*sou uma engenhoca!**
*esqueleto revestido de carne seca**

*tensão é escudo que me toma e me prende**

que turbilhão de pensamentos!
a matéria espera pronta para vibrar,
espera para se conectar e dançar
mas por onde começar?
calma! o movimento virá!
preciso aquietar, amolecer,
deixar acontecer, mexer,
deixar fluir para mudar
e ser, por si...
mas e se conseguir?
e se amolecer demais?
será que se desfaz?
calma, vem!
*mas falta muito pra chegar?**

Suas escritas me recordam novamente Zaratustra (NIETZSCHE, 2018, p. 33):

> O Si-mesmo sempre escuta e procura: compara, submete, conquista, destrói. Domina e é também o dominador do Eu.
> Por trás dos teus pensamentos, irmão, há um poderoso soberano, um sábio desconhecido – ele se chama Si-mesmo. Em teu corpo habita ele, teu corpo é ele.
> Há mais razão em teu corpo do que em tua melhor sabedoria. E quem sabe por que teu corpo necessita justamente de tua melhor sabedoria?

... Diz Bachelard (2008b, p. 118): "[...] a concha é uma verdade de geometria animal bem solidificada, portanto 'clara e distinta'. O objeto construído é altamente ininteligível". Assim também parece ser a corporeidade: ininteligível se tomada como objeto constituído. No entanto, se acompanharmos seus

movimentos, a constituição de suas posturas, gestos e estados metamorfoseantes fazendo alma, quem sabe o que encontraríamos em seus mais íntimos mistérios?

> É a formação, e não a forma, que permanece misteriosa. Mas, no plano da forma a tomar, que decisão vital na primeira escolha, que consiste em saber se a concha se enrolará para a esquerda ou para a direita! Quanto já se disse sobre esse turbilhão inicial! De fato, a vida começa menos lançando-se para frente do que girando sobre si mesma. Um impulso vital que gira, que maravilha insidiosa, que sutil imagem da vida! (BACHELARD, 2008b, p. 118)

A pessoa recua e para. Curva-se para a frente, deslizando as mãos até os joelhos, paralisa mais uma vez a matéria. Demora-se naquela posição buscando se sentir.

calma... sinta o que já está aqui...
*oh! já está vibrando e você nem viu...**

Agora quase nenhum movimento é aparente em sua matéria, apenas uma leve vibração. A respiração é curta... no peito não se vê nem fina brisa. Está meio enrolada, mas não é mais uma concha. Os dedos dos pés em garras fincam no chão feito raiz forte, enquanto os das mãos enraízam nas pernas, contornando o volume, delineando a estrutura.

sou árvore curva e seca no meio floresta.
não! sou uma tora torta,
uma tora rústica enraizando,
*querendo reviver.**

Na tora, no vestígio recordado – e reacordado – da árvore colhida que se transformou pelas mãos humanas, ilumina-se a vontade de reviver sua natureza, recriar raízes e galhos para erguer-se novamente como si-mesmo no mundo e com o mundo, para encontrar o seu lugar e quiçá o início de seu caminho dançante.

Toda uma vida vegetal se ilumina girando sobre sua própria natureza. Sua descida não é queda, mas enraizamento imaginário, uma secreta germinação que cria suporte vegetal nos veios imaginários do solo. Aguardo pela revelação de brotos nas pequenas gemas de seus galhos secos.

... – acompanho, imagino e reflito.

Mas não é que não haja vida naquele corpo aparentemente parado e rígido. É aquela mesma a sua atual postura e experiência de existir: ser corpo que primeiro se segura de pé, depois se curva contornando e investigando com as mãos os limites da epiderme, como se buscasse ler as nervuras de suas coxas e joelhos, desenrigecer a couraça do ser sem perder a firmeza que a sustenta de pé. A pessoa se apoia no solo, no próprio esqueleto e na própria massa buscando estrutura para se compreender sustentada em si no mundo e com o mundo, em uma implacável relação com a natural força da gravidade.

Foto 22 – "Sentir o que já está aqui..." – Foto: Nádia Tobias.

É propriamente existindo neste campo gravitacional que iniciamos toda a nossa experiência existencial. É a gravidade que inexoravelmente nos liga ao mundo, nos dando consciência de onde estamos a partir dessas relações entre as forças do corpo e as forças do mundo. Podemos percebê-las dialogando, por exemplo, nas variações da pressão tátil nas plantas dos pés, nas nádegas quando estamos sentados, nos braços e mãos quando apoiados em algum objeto, em toda a superfície de contato da corporeidade que se deita e provavelmente até nas pressões internas e viscerais – o que Gibson e Maurer (1938 apud DURAND, 2012) descrevem como "reflexo de gravitação".

Diz Bachelard (2001, p. 11, grifo do autor):

> [...] tudo é caminho. Cumpre acrescentar: todo caminho aconselha uma ascensão. O dinamismo positivo da verticalidade é tão nítido que se pode enunciar este aforismo: quem não sobe, cai. O homem, enquanto homem, não pode viver horizontalmente. Seu repouso, seu sono é quase sempre uma *queda*.

Uma recorrente dinâmica de queda que pode ressoar e repercutir na imaginação de diferentes descidas, como acompanhamos desde a seção anterior: às vezes, a imagem é a do corpo que cai, em outras vezes, surge como planação de uma vida aérea entre o céu e a terra, em outras se imagina como aprofundamento em águas talassais e há ainda aquelas em a descida é lento enraizamento repousante no próprio corpo e no ventre da terra, semeadura e germinação.

Então, só repousa quem se entrega à gravidade e só se move no mundo quem dinamiza a vontade e dança com essa força natural. A pessoa que deseja se pôr a dançar investiga a verticalidade, dança nos embates entre as forças do corpo e as forças naturais do mundo, dança também ao ceder e deixar-se levar pelas solicitudes das forças do mundo. Deveras, me parece que a pessoa dança no jogo de escolhas de interações que passa a viver junto com as muitas forças e concretudes do mundo.

Mesmo quando dançamos macios e com pouco tônus, quase escorrendo pelo chão, no chão, com o chão, são as resistências e provocações entre o solo e o nosso próprio corpo que nos conferem possibilidades de dinamizar transferências de peso, imaginando e procurando relações, fazendo nascer caminhos próprios de movimento, como se enraizássemos e desenraizássemos a cada instante e por toda a superfície do corpo que entra em um contato cíclico, rítmico e copulativo (DURAND, 1988, 2012) com o solo, a terra, o mundo.

Laurence Louppe (2012, p. 69) explica que "ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão".

> As vastas reservas da herança moderna e as riquezas infinitas das práticas, das filosofias corporais e dos diversos ensinamentos incessantemente em mutação permitiram ao bailarino de hoje talvez mais modestamente, não inventar o corpo, mas procurar compreender, apurar e aprofundar o seu corpo e, sobretudo, fazer dele um projeto lúcido e singular. A partir deste material o bailarino pode inventar uma poética própria, executada geralmente com uma intenção, cuja textura é dada pelo corpo e pelo seu movimento, sem que seja forçosamente questionada nem mesmo percepcionada, a não ser de forma subliminar. Ora, o que nos interessa é o caráter subliminar da tessitura corporal. É no terreno do implícito que reside todo o sentido do ato coreográfico. (*ibid*, p. 70)

Aprendi, sigo aprendendo e busco evidenciar imagens e valores do implícito e do subliminar nas aprendizagens desses momentos que antecedem a dança propriamente dita, mas cujos movimentos já estão despertando nos atritos entre o que conhecemos e o que desconhecemos de nossos corpos e dos corpos dos outros, na abertura que se dá com a compreensão da corporeidade não como dada, mas como uma existência que vai se desvelando e se recriando instante a instante, imagem a imagem, percepção a percepção, gesto a gesto; pois "o instante engendra a forma e a forma faz ver o instante" (VALÉRY, 2005, p. 60).

Eis uma compreensão que ganha força com as danças modernas, se multiplica e se diversifica na contemporaneidade, se mantendo um princípio essencial aos caminhos de formação em uma poética do corpo dançante.

Nossa grande busca é por nos abrirmos como corporeidades que se singularizam em suas expressões ilimitadas e múltiplas, como corpos que não se confinam às morfologias, funções fisiológicas e técnicas corporais cotidianas, mas as revisitam, as destacam e as deslocam "a fim de reclamar, além das formas admitidas e reconhecíveis, todos os outros corpos possíveis, corpos poéticos susceptíveis de transformar o mundo mediante a transformação da sua própria matéria" (LOUPPE, 2012, p. 74–5).

A pessoa que se curvava enraizando e ali estagnou acaba desmanchando a imagem acentuada; e ergue-se mais uma vez, recomeçando novamente sua investigação. Mantém-se de pé, naquela postura desacentuada de forma por algum tempo, mas mais presente do que da primeira vez. "À medida que o tempo avança, iluminam-se zonas de saber, revelam-se possíveis orientações e impõem-se escolhas" (LOUPPE, 2012, p. 69).

"Está inteira em seus olhos fechados, e sozinha com sua alma, no seio de alguma íntima atenção... Ela se sente transformar em algum acontecimento" (VALÉRY, 2005, p. 30): os olhos mareiam, o suor anseia exprimir-se afora.

A pessoa está se encontrando naquele corpo neutro. Entretanto, agora nos parece estranho atribuir uma ideia de neutralidade a essa postura e estado específicos, pois fica cada vez mais explícita – e implícita – sua intenção: uma espécie de reinício que encontra na experiência alguma compreensão e lhe ajuda a pôr-se mais aberta e disponível. Assim, preferimos renomeá-lo: corpo disponível.

Aos poucos vai se rendendo, se esvaziando, se escutando, se disponibilizando e se reiniciando em uma nova onda experiencial. Até surge a intenção de se

reorganizar mais uma vez, quase se ajeita, mas agora insiste e permanece no movimento que está lhe surgindo.

Vai entrando, se aconchegando como se se vestisse de si pela primeira vez, habitando cada sítio das terras de seu ser, cartografando essa matéria de si, tal como ela é e está. Acompanha sensações, imagens, poemas e agora até mesmo pensamentos estão liberados a compor junto, encontrando nascimentos e moradas em todo o corpo: escoam da cabeça, descem pelo tronco e se espalham, circulam por toda a matéria viva, nascem, renascem e se transformam em cantos antes não percebidos do corpo.

Foto 23 – “Corpo disponível em reinício” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Ao pé do ouvido, nos dirá Emmanuel Mounier (1946, p. 117): "Corpo e alma, é assim que o homem completo avança cada gesto e cada pensamento"[36]. Orienta: "Deixemos, portanto, de nos representar o 'corpo' e o 'espírito' como personagens de uma figura de dança"[37] (*ibid*, p. 119), pois ambos compõem uma realidade autônoma, se fundem em uma expressão indissociável. Só há dança em ação conjunta, integral da pessoa inteira e complexa.

E o filósofo-poeta conclui:

> O homem está em cada momento, e um no outro, alma e carne, consciência e gesto, ato e expressão. *Se o olhar é a palavra mais aguda da alma, todo o corpo é a sua voz confusa, até mesmo no balbuciar das suas secreções ocultas* [38] (*ibid*, p. 119, grifo nosso).

A pessoa balbucia um caminho para essa voz confusa, um momento em que suas secreções ocultas podem emergir do fundo circundante e irradiante de si, podem finalmente vir à flor da pele.

... – espero e me pergunto poeticamente:

Consegues ver este fio de vento que atravessa calado
e nutre a brasa dormente no peito?

Já é possível acompanhar a respiração em seu corpo – ainda curta e com certa dureza, mas tem uma intensidade que vem se exprimindo aos poucos. "Tão logo desperta a imaginação aérea, o reino do silêncio fechado está terminado. Começa então o silêncio que respira. Começa então o reino infinito do 'silêncio aberto...'" (BACHELARD, 2001, p. 248).

---

[36] Tradução livre do original: "Corps et âme, c'est ainsi que l'homme complet avance chaque geste et chaque pensée" (MOUNIER, 1946, p. 117).

[37] Tradução livre do original: "Cessons donc de nous représenter le 'corps' et le 'espirit' comme les personnages d'une figure de danse" (*ibid*, p. 119).

[38] Tradução livre do original: "L'homme est à chaque moment, et l'un dans l'autre, âme et chair, conscience et geste, acte et expression. Si le regard est la parole la plus aiguë de l'âme, tout le corps en est la voix confuse, jusque dans les balbutiements de ses sécrétions cachées" (*ibid*, p. 119).

A pessoa se percebe, imagina e reflete:

pés com raízes
*mãos com galhos**

mas tinha que respirar...
*estou quente, em brasa**

As sensações de corpo que está se vivendo se onirizam e fazem emergir intensas percepções de corpo vivido que lhe penetram novamente os poros: arrepiam os pelos, elevam a nuca, seguem seu impulso ascendente humanizante.

> A princípio, *a árvore* parece vir colocar-se ao lado dos outros símbolos vegetais. Pela floração, pela frutificação, pela mais ou menos abundante caducidade das suas folhas parece incitar a sonhar uma vez mais um devir dramático. Mas o otimismo cíclico parece reforçado no arquétipo da árvore, porque a verticalidade da árvore orienta, de uma maneira irreversível, o devir e humaniza-o de algum modo ao aproximá-lo da estação vertical significativa da espécie humana. Insensivelmente, a imagem da árvore faz-nos passar da fantasia cíclica à fantasia progressista (DURAND, 2012, p. 338).

A pessoa começa a tremer, avermelhar e suar.

Suas sobrancelhas se indagam e me intrigam. Ela respira de boca aberta e tenta compreender o que lhe passa. "Certamente o fogo aquece e reconforta. Mas só tomamos efetivamente consciência desse reconforto numa contemplação bastante prolongada; só recebemos o bem-estar do fogo se apoiamos os cotovelos nos joelhos e a cabeça nas mãos" (BACHELARD, 2008c, p. 23), se acompanhamos os seus movimentos, se contemplamos a sua imaginação e sua dança.

"O fogo não somente aquece, ele cozinha as carnes" (id), ele cozinha tudo e torna os ingredientes da cozedura mais macios. No entanto, é necessário trabalhar alquimicamente com ele, regular tempo, temperatura, acompanhar evaporação e condensação da água na panela, mexer o caldo quando ele começa a engrossar, movimentá-lo para que não grude nem queime o fundo.

Com sua vibração, calor intenso e represado, o corpo pede movimento, exige a liberação dessa energia vital que lhe pulsa o peito e toda a carne. É preciso então "participar do calor não mais como estado, mas do calor como crescimento, ajudar, com arrebatamento, o seu devir de crescimento, a sua qualidade ativa, a sua qualificante, eis o que imuniza contra os próprios excessos do fogo" (BACHELARD, 2008a, p. 75).

Aquele calor é brasa cada vez mais quente, porém ainda não há chama.

... – como chamá-la?

Foto 24 – "Indaga-se" – Foto: Nádia Tobias Yanim.

"O fogo preguiçoso não queima sempre de uma só vez todos os elixires da madeira. A fumaça deixa com pesar a chama brilhante" (BACHELARD, 1989, p. 69). É necessário alimentar a fornalha com ar. Decido intervir, entrar no contato, buscar compreender e ajudar a pessoa de alguma forma, tentar fazer junto esse trecho do caminho e talvez doular[39] o nascimento da chama. Vou com Bachelard (*ibid*, p. 67): "A vida é um fogo. Para conhecer sua essência é preciso queimar em comunhão com o poeta".

... – peço licença. Posiciono-me ao seu lado e apoio uma de minhas mãos em sua coluna torácica. O tônus da couraça* vai aliviando; a pessoa não está mais sozinha na busca*. A vibração se intensifica. "[...] mais rápido inclusive em crescimento e mudança do que o pássaro no ninho vigiado a cada dia nas moitas, o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além" (BACHELARD, 2008c, p. 25).

Lentamente, aproximo minha outra mão macia sobre seu peito, entrego-lhe um pouco do meu peso, oferecendo uma leve pressão que tonifica nosso contato. Sinto-me tocando o coração da árvore e sou tomada por uma empatia que me faz sentir como se meu coração também estivesse sendo tocado e aninhado por aquela cápsula* que compúnhamos.

Kaká Werá Jecupé (2016, p. 199) nos conta:

> Na sabedoria ancestral, se diz que o fogo do espírito está oculto como uma semente no coração. É preciso despertá-lo. [...] é necessário cultivar atitudes baseadas no coração.
> [...] O coração está associado na cultura geral como o lugar dos sentimentos. Mas ele é o lugar do fogo mais profundo de nós mesmos. [...] É nesse ponto que devemos assentar as raízes da nossa árvore mental, alinhando seus diversos enredos.

[39] Neologismo a partir da palavra "doula" – do grego, aquela que serve e cuida. A função da doula na contemporaneidade é a de acolher e amparar a mulher durante a gestação e o trabalho de parto humanizado, acompanhá-la na busca por caminhos que seu próprio corpo pode encontrar para ajudar o bebê a nascer.

A mão quente no peito lhe invoca um contato íntimo inesperado, mas também lhe confere contorno mais claro, alguma estrutura, certo conforto para assentar-se no coração e na respiração, uma pista de por onde procurar um caminho para distensionar aquela armadura do peito*. Atentamo-nos aos sons e silêncios de nosso ritmo respiratório e ao contato com a pulsação cardíaca.

Sinto a tora amolecendo entre minhas mãos*. O calor se espalha e surge um leve movimento, uma oscilação orgânica para frente e para trás que nasce do inflar e esvaziar da própria respiração tomando reverberando em ondas por ambos os corpos. Sustentamo-nos e embalamo-nos.

Foto 25 – “Entrar em contato” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Compomos este acalanto, movimento com a sensação de águas mornas. Os pés se esparramam mais suaves, as pernas se enraízam na maciez terrena sob a água densa. Na vertigem dessa deriva, oscilamos todo o tronco e a cabeça flutuantes. Vencemos a gravidade sem embate, iniciando uma dança conjunta de equilíbrio e desequilíbrio.

Acompanhando as possibilidades imaginárias abertas pela percepção do nosso peso variando e se articulando com mais leveza no mundo, experienciamos essa relação mais gentil com a força gravitacional, uma harmonia que suaviza o conflito entre nossas forças e as forças naturais do mundo.

Foto 26 – “Embalar...” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Alguns fragmentos essenciais de conhecimento emergem à consciência de corpo vivido e nos mostram interrelações e integrações anatômicas que parecem se desfragmentar, revelando sensações e intensidades que se imaginam cartografia viva, tridimensional, volumosa do próprio corpo, matéria viva de ser.

Assim que nos dedicamos a revisitar vestígios materiais desse vivido, tentando descrevê-lo pela sua materialidade real, órgãos antes mecânicos foram tomados por um animismo com o qual percebemos certa *philia*, isto é, uma amizade entre fragmentos do corpo antes aparentemente dispersos; surgem compreensões de certas cumplicidades reflexas que fazem as partes, integradas entre si, se sustentarem mais suavemente. Assim descrevemos juntos:

Mãos e pulmões, amigos e cúmplices,
se soltam e se esvaziam, inflam e se tonificam novamente.

Quadris, joelhos, tornozelos e dedos dos pés amaciam a rigidez,
se firmam na incessante busca por um equilíbrio de corpo inteiro
que oscila sobre os pontos de apoio dessas articulações.

Peito e ventre se aprumam, alinham-se onduladamente interligando
as extremidades ao grande centro irradiador, o plexo solar.

A coluna vertebral e todo o tronco se tornam caminho,
passagem por onde se ligam a cabeça e os pés.

Mas a pessoa segue imaginante transcendendo nossa humana realidade:

DUALIDADES
Sou terra, pé no chão
Sou ar, vento rasante pro céu
*Raízes no chão, ligações.**
Fluo água, voo ar,
*enraízo... me solto...**
Sou mar
depois canoa,
barco à vela,
*então árvore...**

Apesar de a investigação da corporeidade nascer na atenção à própria materialidade viva, como diz Louppe (2012, p. 71): “essa busca raramente passará

pela imagem ou pela figura anatômica mas, sobretudo, pelas sensações e intensidades". Na corporeidade nada imune aos movimentos autônomos da imaginação, as imagens se impõem e se amontoam, misturam suas matérias, demonstram sua transmutação e progressão (BACHELARD, 1990); e, em qualquer tentativa de descrição, a metáfora explode a semântica.

Naquele momento, comecei a compreender como as imagens, por sua autonomia imaginária, podem transcender as diferenças elementares de sua superfície, seja pela progressão, seja pela transmutação às vezes inesperada entre umas e outras.

A pessoa vai se soltando, desinflando e, em uma espécie de quase ausência de tônus, conserva apenas o suficiente para manter-se presente, atenta, de pé. Na experiência de respirar e se assentar no coração da própria corporeidade, se apoia deliciosamente em uma imensa urdidura de opostos entrepostos e cúmplices, uma trama de fios invisíveis que nos religam entre céu e terra, sem anulação das dualidades, mas percebendo as tensões que mantém suas ligações.

Orgânica e sincronizadamente com inspiração e expiração, se intensifica ainda mais essa sutil oscilação do corpo ventando para frente e para trás, marcando outros fios invisíveis que, movidos pelo centro e pelo agora, contemporaneamente, opõem e ligam passado e futuro em um tempo dramático (DURAND, 2012). Quantas mais oposições estruturantes somos capazes de reconhecer quando nos percebermos neste corpo a corpo com o mundo no aqui-agora?

A pessoa embala-se em si mesma e comigo. O coração, que batia forte como tambor desacelera, a brasa se acalma, ela se entrega em líquidos vaivéns de águas mornas, termais. Mas "a chama tinha ainda tanta coisa para queimar! Na vida também há tantas coisas para reacender!" (BACHELARD, 1989, p. 69). "Será necessária uma imagem ardente para reanimá-la, para fazer dançar de novo uma chama sobre o seu espelho" (BACHELARD, 1997, p. 101).

O calor retorna e se intensifica. Um círculo de fogo se faz e uma passagem se abre.

A pessoa reduz o balanço, é tomada por uma atenção que lhe vem como lufada de ar e, em um ciclo intenso de inspiração e expiração, confia e solta a cabeça e o tronco para trás em um espesso, lento e quente deleite líquido; abre o peito arqueando-se e se sustentando sobre as pernas, raízes firmes e maleáveis. Desce e escoa em uma descida imaginária que, tocando o fundo da alma líquida, pega impulso para renascer e tornar a subir como uma "chama molhada", diria Novalis (apud BACHELARD, 1997, p. 102).

Foto 27 – "Deleitar-se" – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Eis um êxtase dionisíaco. A pessoa gesticula esse catapontismo, um lançar-se místico, um mergulho mítico crepuscular que impulsiona sua nova aurora de ser; ser que, enquanto estiver vivo, renascerá a cada inspiração. Dramatiza essa dionisíaca morte simbólica seguida de renascimento às manifestações poéticas de sua existência dançante em uma "espécie de impulso sobrevital que deve aumentar a vida, prolonga-la em si própria, apesar de todas as fraquezas da matéria comum" (BACHELARD, 1989, p. 68).

Pessoas entrelaçadas nesta experiência, somos, ambas e juntas, tomadas por uma profunda e sonora inspiração... Inflamos, crescemos e emergimos. "Esse fogo que sai da água 'flameja ao redor da concha... de Galatéia. Flameja sucessivamente com força, com graça, com doçura, como agitado pelas pulsações do amor" – escreve Goethe, em *Second Faust*, citado por Bachelard (*ibid*, p. 103). "Como não ver os duplos germes de uma imaginação que soube condensar duas matérias?" (*ibid*, p. 102).

Do sopro de vida, uma abertura, um nascimento – é verso que nasce pelo centro quente de minhas mãos ainda no contato emocionado. A palavra "vem comover nosso ser fluídico, sopro que vem trabalhar em nós uma matéria aérea quando o nosso ser 'atenuou' sua terra" (BACHELARD, 2001, p. 98). Contudo, "se o tônus aumenta, logo o homem se reergue. É na viagem para cima que o *impulso vital* é o *impulso hominizante*" (*ibid*, p. 11, grifos do autor). A pessoa pari a si mesma, ascende, mas não se difunde como se fosse feita de ar, ela toma o ar, consome-o e se infla com ele, se avoluma, finalmente acende a brasa e se torna chama, sonha dançante esse novo nascimento e se consuma como pessoa.

Com Bachelard (1989, p. 73), constatamos: "quando se sonha um pouco com forças que mantêm em cada objeto uma forma, facilmente imagina-se que em todo ser vertical reina uma chama. Em particular, a chama é o elemento dinâmico da vida ereta", um elemento intenso, vibrátil, leve, ascendente da pessoa-árvore.

E o filósofo-poeta parece nos ler anunciando:

> Sonhar-se-ão mil sentenças poéticas sonhando-se com esta seiva ígnea que dá forças do fogo à rainha das árvores [...]. Este carvalho é o Hércules vegetal que, em todas as fibras de seu ser, prepara a sua apoteose na chama de uma fogueira (*ibid*, p. 77).

Escutamos o relato da pessoa sobre esse seu momento:

Eu podia sentir as articulações de seus dedos.
Depois não sentia a pele, ou os dedos, nem mesmo o toque,
apenas o calor, como se fosse feito por si só...
Então senti novamente minha respiração, o coração,
*as raízes, os ouvidos, tudo junto, em caos.**

Lembro Zaratustra (NIETZSCHE, 2018, p. 16): "é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante"; e a pessoa segue descrevendo o momento de inspiração, descida e o caminho imaginário de impulso sobrevital:

Foi quando uma revoada de pássaros entrou pelo terceiro olho
junto com o ar entrando pelas narinas, rodou os olhos,
*desceu e inflamou uma flor-fogueira no peito.**
*Eu me entreguei, então me senti viva, florescente.**

Com essas imagens, podemos encontrar, na experiência de imaginação material da corporeidade, a "vontade de anatomia" (BACHELARD, 2003, p. 8) reanimada pelos ritmos corporais culminando em um percurso simbólico surpreendente. Bachelard (*ibid*, p. 82) descreve bem:

> O problema do poeta é, portanto, o de exprimir o real com o irreal. Vive [...] no claro-escuro de seu ser, sucessivamente trazendo ao real uma luz pálida ou uma penumbra – e cada vez dando à sua expressão uma nuance inesperada.

Na sentença poética daquela pessoa, reconhecemos o contato real dos dedos cuja percepção se imagina transcendendo em um calor feito por si só. O retorno da atenção ao corpo também fricciona real e imaginário ao elencar: respiração, coração, raízes, ouvidos, caos. Acompanhando o ar real percorrendo o corpo imaginante, simboliza intensamente. A pessoa é tomada pela inspiração que vem forte com essa revoada dos pássaros que lhe adentra, lhe vira os olhos e faz o

caminho do ar entrando e descendo, alcançando o peito e ali inflamando uma flor-fogueira. Quantas nuances inesperadas! – "imagens em primeira poesia" que "nascem de um detalhe digno de ser enaltecido, de um germe de poesia viva, de uma poesia que podemos fazer viver em nós" (*ibid*, p. 74).

O calor que se acende é o salto que a chama dá sobre aquela brasa inicial, "chama que se sobrevoa, que toma um novo impulso além de seu primeiro impulso" (BACHELARD, 1989, p. 69). Sua energia vital apenas aguardava pelo sopro que inflamaria a alma, reanimando a vitalidade criadora do corpo imaginante em gesticulação. Com Bachelard (*ibid*, p. 62), compreendemos que "a chama ilustra todas as transcendências. Diante da chama, Claudel se pergunta: 'De onde a matéria tira o impulso para se transportar para a categoria do divino?'".

Eis uma pergunta que reverbera nestas buscas por compreender. Não por acaso é uma revoada de pássaros que adentra a pessoa pelo conhecido terceiro olho, o olho da intuição, o olho que vê a verdade, em diversas tradições místicas, aquele olho que vê através e além, aquele que aqui vira ao redor de si, mergulha no peito e transforma a brasa em chama flamejante e florescente, despertar místico e transcendente.

Bachelard (*ibid*, p. 62-63) afirma que, "se nos déssemos o direito de meditar sobre os temas litúrgicos, não teríamos dificuldades em achar documentos sobre o simbolismo das chamas". No percurso simbólico da revoada de pássaros que mergulha e acende a fogueira, constela-se a fênix, uma correspondência íntima entre essa conjunção imaginária inesperada e reveladora daquilo que Gilbert Durand (2012, p. 175) descreve como "isomorfismo da pureza ígnea".

> Este isomorfismo reforça-se ainda pelo fato de que para numerosas populações o fogo é isomórfico ao pássaro. Não só a pomba do Pentecostes, mas também o corvo ígneo dos antigos celtas, dos indianos e dos australianos atuais, o falcão e a garriça, são pássaros essencialmente do fogo. Muitas vezes é a coloração do bico, de uma crista, de algumas penas que decide a escolha do pássaro de

> fogo, e é provavelmente por essas razões que na Europa o picanço negro de papo encarnado e o pintarroxo são associados às lendas do fogo. (p. 175-6)

Há múltiplas formas que a imaginação do fogo assumirá em nossas gesticulações e, como nos diz Bachelard (1989, p. 62):

> Podemos muito bem nos interessar pelos turbilhões internos que cercam o pavio, ver no ventre da chama tumultos onde lutam trevas e luz. Mas todo sonhador de chama eleva seu sonho em direção ao ponto mais alto. É lá que o fogo torna-se luz.

O pássaro que se converte em flor-fogueira acesa no peito finalmente reúne, religa, por seu movimento, dinamismo e metamorfose, as experiências de ser árvore e ser chama florescente entre a terra e o céu. Na progressão dramática (DURAND, 2012) das imagens, a pessoa, imaginante, se conduz na transcendência dos atraveses da matéria, iluminando a dança que está germinando como atividade encarnada do espírito.

> Vamos ver que esta associação [entre árvore e fogo], a princípio estranha, é progressivamente sobredeterminada pela semântica da madeira e do fogo, só tomando estes dois elementos a sua significação suprema se os integramos no grande esquema da fricção rítmica. O poder fertilizante da lua é frequentemente confundido com o fogo "escondido" na madeira, "donde pode ser extraído por fricção". A árvore é muitas vezes imaginada como o "pai do fogo": "Loureiros e buxos que crepitam, sarmento que se torce nas chamas, resinas, matérias de fogo e de luz cujo aroma já por si arde num verão escaldante." Vesta, a deusa latina do fogo e do lar, é igualmente deusa agrária. Decerto, os nossos processos modernos de aquecimento e de cozedura fizeram-nos perder de vista esta ligação primitiva da árvore e do fogo. Mas a constelação árvore-fogo permanece tenaz no folclore e na consciência poética. (*ibid*, p. 330).

A flor-fogueira que flore-inflama o peito é uma explosão poética, aurora dessa flamejante chama vegetal que habita nossa imaginária vida humana.

Sobre nossa conduta diante de estranhamentos quanto à conjunção de imagens no nascimento de uma imagem nova, Bachelard (1989, p. 75) orienta:

> As imagens-frases que pintam, que contam as chamas vegetais, são igualmente ações polêmicas contra o senso comum adormecido de seus hábitos de ver e falar. Mas a imaginação é tão segura, com uma imagem nova, de conter uma verdade do mundo que a polêmica com os não-imaginantes seria tempo perdido. Vale mais a pena para o imaginante falando a outros imaginantes dizer ainda, sem fim, novas frases sobre as chamas da vida vegetal.
> Assim começa o reino das imagens decisivas, das decisões poéticas. Toda poesia é começo.

Eu só teria acesso a essas imagens ao final do encontro. No entanto, a intensa gesticulação do corpo me contava a evidente abertura e renascimento da sua energia vital.

Retirara minhas mãos do contato com seu corpo, tomara distância para assistir aos caminhos que aquela corporeidade seguiria criando em sua expressão nascente. Despedi-me silenciosa e, lentamente, conforme a deixava, a pessoa ia ajustando todo o seu tônus muscular, buscando tonalidades respirantes e acesas próprias de uma nova harmonia conflitual entre firmeza e maleabilidade.

Desembaraçou-se daquela antiga "'ideia de que o furor do vento punha em perigo a própria base da montanha'. A vertigem passa da cenestesia às ideias, a impressão cenestésica da vertigem é comentada pela ideia da mobilidade extrema. Então nada mais é fixo, nem mesmo a montanha" (BACHELARD, 2001, p. 101), nem mesmo a árvore, muito menos a chama.

Reorganizou a vontade porque queria seguir se movendo, já se imaginava ampliando movimentos e gesticulando-os. Aliás, "Imaginação e Vontade são dois aspectos de uma mesma força profunda. Sabe querer quem sabe imaginar. À imaginação que ilumina a vontade se une uma vontade de imaginar, de viver o que se imagina" (BACHELARD, 2001, p. 112) e, aqui, de dançar imaginando.

A chama inflamada parece despertar para a vida movente dessa imaginação material, "ponto de partida do ser vivo" (BACHELARD, 1989, p. 67), ponto de reinício dessa corporeidade disponível que experiencia seu renascimento poético

dançante. “A chama, aqui, é criadora. Ela nos entrega instituições poéticas para nos fazer participar da vida inflamada do mundo. A chama é, então, uma substância ativa, poetizante” (id). Isso porque:

> A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores *operadores de imagens*. Ela nos força a imaginar. Diante dela, desde que se sonhe, o que se percebe não é nada comparado com o que se imagina. Ela traz consigo um valor seu, de metáforas e imagens, nos domínios das mais diversas meditações. Tomem-na como sujeito de um dos verbos que exprimem a vida e verão que ela dá a esses verbos um complemento de animação (*ibid*, p. 9-10).

Começa a se ex-por, a acentuar moveres, a gesticular.

Foto 28 – “Inflamar-se” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Reconquista a si mesma, corporeidade, ativa e correspondente às vontades. Abre os braços e me lembra daquela memória que Bachelard (*ibid*) traz diretamente de seus devaneios infantis, um percurso simbólico que parecemos conhecer:

> E quando a sobrechama ganhava vida novamente, minha avó me dizia: veja, meu filho, são os pássaros de fogo. Então, eu mesmo, sonhando sempre mais distante do que as palavras da avó, achava que esses pássaros de fogo faziam seus ninhos no coração das achas de madeira, bem escondido, sob a casca e a lenha leve. A árvore, esse porta-ninhos, havia preparado, durante seu crescimento, esse ninho interno onde esses belos pássaros de fogo se aninhariam. No calor de uma grande lareira, o tempo acaba de eclodir e de levantar voo (*ibid*, p. 69).

Foto 29 – “Abrir-se em asas, pássaro de fogo” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Do sopro de vida nascido do ninho-coração da pessoa-árvore, inspira-se a revoada de pássaros que reanima a fogueira do peito, acorda e faz a alma percorrer mais livremente a matéria à qual não percebia integrada.

Move-se com a respiração intensa, ampla e profunda, e a labareda se sonha e se realiza nos passeios desse ar que avoluma o corpo, intensifica movimentos pelos atraveses de suas cavidades e porosidades, transformando a matéria e auxiliando-a a relaxar ou a contrair os escudos musculares da alma, da vitalidade poético dançante. Desperta, floresce, voa.

Foto 30 – “Chama ígnea...” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Está aberta, metamorfoseia-se pelos gestos que lhe estão nascendo e se espalham pelo mundo como levíssimas fagulhas que sobem e planam: os pássaros de fogo que imaginava a avó de Bachelard e que agora também não deixamos de ver, ou então borboletas*, flores que voam*. “Não sentis que ela é o ato puro das metamorfoses?” (VALÉRY, 2005, p. 44).

Sendo o fogo da chama alquímica aceso pelo ar inspirado, alcançamos a catarse elementar de oxigenação do fundo dos olhos, dos pulmões e de toda a extensão corporal, das sensações e intensidades em imaginação. A pessoa, “ela se transforma toda em dança, e se consagra toda ao movimento total” (*ibid*, p. 33).

Foto 31 – “Movimento total” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

> Não parece viver, como se fosse em casa, num elemento comparável ao fogo – numa essência muito sutil de movimento e música, onde ela respira uma energia inesgotável, enquanto participa, como todo seu ser, da violência pura e imediata de uma extrema felicidade? (*ibid*, p. 55).

Chama ígnea, "a árvore não é outra coisa além de uma chama florida", diz Novalis (apud BACHELARD, 1989, p. 73). E nos diria Bachelard: "trata-se de uma imagem-germe, do germe-imagem. Eis o testemunho de uma chama que queima no interior da árvore – toda uma promessa da flamejante vida" (*ibid*, p. 77).

Eis naquele relato e dança o testemunho da chama que reacendeu como uma elevadora inspiração. Seguiu o efêmero "impulso de uma imaginação que une o ardor do fogo e o paciente poder do verde" (p. 75). Reuniu em uma só imagem, a intensidade da fogueira e tranquilidade da flor. Imagens antes dispersas se entretecem simbolicamente iluminando uma transcendência que faz a pessoa se sentir viva, integrada, cheia de graça e como se fosse capaz de capturar, alargar ou ainda prolongar instantes de êxtase em uma gradativa tomada de consciência poético-dançante, inclinando positivamente o devaneio em uma composição coreográfica do aqui-agora.

Acompanhamos o reencontro simbólico entre a árvore e o fogo na consciência poética da pessoa dançante que sente, interage com o vento, consumindo-o e permitindo-se maleabilizar com ele. A pessoa escreve:

Vento passa, vento mexe
Vento leva embora
A folha solta e o caule é feito mola
Abre o céu
Vem o sol e banha tudo em volta
Molha o rosto, a alma solta
Voa e dança amolecido
Corpo leve, alma feliz
E o coração aquecido, florido
Conexão
Transformação
Imensidão

"Será preciso sublinhar que a chama alongada é sonhada por algumas imaginações como puxada dos dois lados pelo ar e a terra? Ela é dinamicamente alongada, *a imaginação a vê num alongamento ativo*" (BACHELARD, 2001, p. 106, grifos do autor). O corpo imaginante se sente uma conexão maleável e livre. Fogueira transcendente, espiritual e carnal, assim como a árvore, a pessoa se torna ponte de religação e integração cósmica, unidade transformadora que consome e se renova, tanto através do ar que respira, quanto da nutrição que advém da terra úmida, transcendendo inclusive a classificação elementar. Somente uma consciência poética em pleno devaneio criador seria capaz de unir fogo e água no sol que banha tudo e lhe molha o rosto.

Em outra escrita, está novamente a reunião entre água e fogo levada em um caminho simbólico que leva a imaginação aos limites de seu prestígio:

uma folha que dança no vento
uma estrela
uma água vira _ tentáculos
chafariz!!!
um instante de espera
e prontidão.
um tempo em que
o lento é o que temos
uma folha ao vento.

Maravilhada diante de sua dança e de seu poema, especialmente do caminho que jorra suas águas como chafariz, essa imensa fogueira líquida, água forte que efervesce, cresce e espirra escapando à pressão, lembro daquele outro exemplo poético com que Bachelard (1989, p. 78) nos brinda:

> Numa única imagem, Jean Caubère confere um sentido de chama ao jato d'água solitário, este ser ereto, mais ereto que todas as árvores do jardim. [...], é para mim, a vigorosa chama de água, o fogo que respinga ao chegar ao máximo de sua altura, no término de sua ação ereta.
>
> Existem jardins
> onde queima um jato d'água solitário
> entre as pedras
> ao crepúsculo

O filósofo expõe que "o poeta nos dá uma grande alegria de palavras. Por ele transcendemos as diferenças elementares. A água queima. Ela é fria, mas é forte, logo ela queima" (*id*); compreende que, na virtude desse fogo imaginário, a água passa por um "surrealismo natural" (*id*). E continua:

> Nada é desejado, nada é fabricado nesse *surrealismo imediato* do jato d'água-chama. Jean Caubère concentrou o surrealismo imediato de sua imagem numa só palavra: a palavra *queima* desrealiza e surrealiza. Essa palavra *queima* inverteu a melancolia crepuscular do poema. A imagem adquirida é, então, um testemunho da melancolia criativa.
> Tais sínteses de objetos, tais fusões de objetos fechados em formas tão diferentes, como a fusão do jato d'água e da chama, da árvore e da chama, não saberiam se exprimir na linguagem da prosa. É preciso o poema, as flexibilidades do poema, as transmutações poéticas.

O fogo aparece como elemento essencialmente transmutador, transformador. Como estamos acompanhando, ele transcende qualquer taxonomia elementar e qualquer materialidade, justamente pela sua característica de só existir no encontro e reação entre mais de um elemento. Por sua própria físico-química, só há fogo quando há combustão, uma mútua transformação de mais de um elemento – especificamente, comburentes (geralmente o oxigênio presente no ar) e combustíveis (algum composto sólido, líquido ou gasoso suscetível à queima).

No entanto, uma chama tem existência própria, não pode ser definida pela soma das partes, mas pela fricção, pela reação, pela criação de um elemento completamente novo a partir dos elementos que se friccionaram e se permearam. "Não se pode ser dois quando se sonha em profundidade com uma chama" (*ibid*, p. 63).

A pessoa, dançante e poeta, nos brinda com seu jorro criador, articula e arremata em sua poesia todos os movimentos imaginários que acompanhamos, demonstrando, pelo seu devaneio poético, que os autônomos dinamismo e metamorfoses das imagens ultrapassam superficiais identificações.

Mergulhando na dinâmica íntima das imagens de sua escrita, percebemos: a descida leve e entregue da folha que dança, da estrela (chama prateada do céu) que conduz a água a se encorpar multiplicando palpabilidades em tentáculos. Ainda assistimos o jorro ascendente da chama que espargi gotas d'água em um movimento muito semelhante os pássaros de fogo da lareira da avó de Bachelard, um jato que sobe, espirra pássaros de fogo líquido: gotas vivas que escapam da massa de água, continuam subindo, planam e pousam. E ainda seguimos a circularidade cíclica de seu próprio poema, quando nos retorna àquele ponto de reinício, estado de espera e prontidão ao que virá, tempo lento e vivo.

Pego delírio junto com a poeta e sigo imaginante: se estivermos em dia ensolarado, aquelas vivas gotas ainda nos presenteiam com arco-íris, o mítico condutor dos caminhos em direção ao ouro alquímico.

Como corpo imaginante e fogo imaginário, instante a instante, a pessoa é chamada ao exercício alquímico de se compor inteira e metamorfoseante – terra, ar, água e fogo, matéria, espírito, alma e corpo, sensação, intuição, sentimento e pensamento.

Acompanhando a vida dessas imagens que dançam e fazem dançar essas palavras e elementos, alcançamos a sua vitalidade poética, sua autonomia, sua transitoriedade, sua efemeridade, seus mistérios e magias.

Tudo é possível em imaginação. Tudo é possível ao corpo imaginante que recebe seu sopro de vida. Como fogo úmido, fogueira de seivas (BACHELARD, 1989), a pessoa é árvore florida, é chafariz, move-se circular para cima e para baixo, e em todas as outras direções, mas finalmente jorra a si mesma em um auroreal gozo de ser dançante.

Das brotações

Todas as flores são chamas –
chamas que querem tornar-se luz.
– Gaston Bachelard (1989, p. 82)

Uma vez mais, será o bailarino que revelará a força
de uma fonte imaginária através da respiração.
– Laurence Louppe (2012, p. 92)

Foto 32 – "Brotar..." – Nádia Tobias Yanim.

Fecundada pela fogueira que lhe acende no peito e segue se renovando através dos cíclicos pulsos cardíacos e sopros inflamáveis da respiração, a pessoa gesticula com o compasso ternário do coração e o ir e vir dos fluxos respiratórios. Então esses processos antes invisíveis parecem se visibilizar, se palpabilizar e se ampliar na imaginação material que move a corporeidade.

Devaneia, acompanha algumas imagens e sentidos que lhe emergem, mas não se apega a eles. Percorre-os, buscando manter a atenção flutuando sobre a corporeidade mesma e especialmente às vontades de mover. Aos poucos, intensifica, destaca, aproveita e passa a criar nessa interação e integração pulsante com esse que é o nosso mais urgente processo fisiológico e mais fundante busca simbólica para manutenção da vida: respirando, busca no peito profundo a dança própria que irradia através da carne, da pele, dos poros.

Meditativamente, (re)encontra e dança seu segredo. Simbolizando, entre provocações e resistências, é possível aos poucos exaltar sua criação e manter certa reserva sobre raízes dessa vida pessoal e mística.

Então a pessoa percebe sua constituição muito mais como uma presença viva, autocriadora e metamorfoseante do que como um "eu" específico, inventariável e determinável (MOUNIER, 1964). Vive uma vontade de si-mesmo, de afirmar sua existência no mundo e com o mundo, com nossas humanidades, em movimentos de corpo-alma.

Bernhard Wosien (2000, p. 28) afirma: "a dança, como toda obra de arte, surge a partir da meditação". Quando somos arrebatados pelos movimentos da alma em exercícios contínuos e cíclicos, a meditação antes silenciosa, impalpável e invisível, especialmente a quem a observa de fora, é impulsionada ao caminho de manifestar-se corpo dançante.

> O objeto da meditação é, para o bailarino, o seu corpo. Este é para ele, ao mesmo tempo, templo, moradia e instrumento. Durante o

> exercício, durante a dança, ele deve apropriar-se inteiramente dele, preencher todos os seus recantos. O *colloquium internum* leva a si mesmo, assim como a fusão com o objeto: calor, circulação e suor produzem um despertar interior flexibilidade e solução. A inspiração e a expiração são mais profundas, a atenção e o relaxamento são mais intensos, a correção do equilíbrio interno e externo é repetidamente treinada. O aumento do suor leva a uma eliminação de resíduos. No todo, este processo é, a cada vez, um passo para a autodescoberta.
> Este processo é comparável a um trabalho de lapidação, que permite ao diamante bruto tornar-se numa pedra preciosa lapidada, brilhante e reluzente.
> Da mesma forma, um bailarino bem treinado reflete as leis cósmicas. A qualidade deste reflexo só se verifica quando o corpo e espírito estão fundidos em harmonia (*ibid*, 2000, p. 29).

Assim, a pessoa dançante se evidencia essencialmente como *continuum* pulsátil (KELEMAN, 1995), vive o ritmo pulsante e primordial que, pela respiração, se percebe palpável em nosso corpo próprio, manifestando esse fluxo de vaivém que permeia todas as formas de vida e movimentos naturais e universais, cósmicos.

Laurence Louppe (2012) descreve:

> O corpo do bailarino, graças à respiração, torna-se corpo-filtro por onde as sensações escoam e onde, pouco a pouco, se deposita, fragmentos essenciais de conhecimento. (p. 91-92) [...] a dança contemporânea procurou reencontrar o *continuum* (perdido para a dança pela aridez formalista de uma arte tornada frívola), em vez de entrar em ruptura com as grandes forças das quais se alimentam as antigas civilizações orientais e mediterrâneas. E também um "contínuo antropológico" entre as diferentes funções do corpo cujas equivalências a respiração mantém (p. 92).

A autora ressalta que, sabe-se, por inúmeros mitos e práticas, que diversas culturas ancestrais atribuem à respiração uma função primordial. Conhecemos especialmente sistematizações milenares das práticas orientais que trabalham com a circulação e restauração do sopro vital – por exemplo, o *prana* hindu e o *Qi* chinês. Sabemos também que, artistas da dança moderna e contemporânea costumam se inspirar, adaptar e transformar técnicas comumente chamadas de

práticas consciência corporal que, desde a década 1980, também ganharam reconhecimento como práticas de educação somática (HANNA, 1983).

Com seu pulso sempre existente e variável por nossos estados momentâneos, o *continuum* da respiração mesma nos ensina sobre origens e devires, dentro e fora, vazio e preenchimento, limite e plenitude, intermitências e conversões, "entrando, ao mesmo tempo, em ressonância com as grandes correntes elementares, os ventos e as marés, responsáveis pelo fluxo da vida e que arrastam todo o universo consigo durante o percurso" (LOUPPE, 2012, p. 92).

No entanto, como afirma Louppe (*ibid*, p. 93) ,"a dança nunca fixou um 'método respiratório' como tal", pois "o corpo em movimento vive com a sua respiração, segundo os termos de um contrato espontâneo que não necessita de regras precisas" (*id*). Essa posição, segundo a autora, se apoia em "um certo ceticismo sobre o aspecto demasiado sistêmico das disciplinas respiratórias, que não passariam de uma preocupação poética de renovação do sentido" (*id*).

> Do mesmo modo que a respiração produz em nós uma vibração vocal, também ela reflete o movimento que cria. [...] Na sua experiência poética do corpo, o bailarino faz de respiração uma "inspiração". A expressão do movimento é insuflada no seu desdobramento, na sua qualidade, no seu "grão". E, por sua vez, o movimento e a sua expressão tomam partido do fluxo da respiração (*ibid*, p. 92).

Nesse sentido, vai se confirmando na experiência estudada que é na sua própria gesticulação cultural que a pessoa busca a dança de seu aqui-agora, se reencontra com sua própria natureza em suas muitas integrações. Toma partido da organicidade de suas relações com o mundo e com os outros, se reencontra com sua atual constituição de pessoa inteira e integrada ao mundo cósmico-social (MOUNIER, 1964), ao seu momento pessoal e comunitário. Então, pela imaginação em expressão criadora, se lança produzindo gestos dançantes, formas simbólicas livres para expressão corporal de sentimentos e emoções (LANGER, 1980).

A simbolizadora semente pessoal germina pelas nervuras da terra do corpo e brota ascendendo no mundo o ramo de sua expressão. São movimentos de quem se experimenta matéria viva descobrindo embalos e impulsos. O corpo todo oscila organicamente junto com a respiração: ao expirar, solta-se, e, ao inspirar, infla-se e tonifica-se. Conforme a pessoa se experimenta, vai descobrindo outros caminhos por onde esse ar imaginário pode percorrer e nutrir recantos corpóreos ainda a se revitalizar, deformando e transformando nossas formas corporais e nos possibilitando experimentar todo um universo de relações e posturas de si-mesmo no mundo e com o mundo, inúmeras novas arquiteturas corporais.

Foto 33 – “Respirar...” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Move-se com o peito aquecido, participa do calor em seu devir de crescimento, espalha energia por toda a matéria corporal, viva, vitalizada e vitalizante em uma realização pessoal rítmica que tece gestos e experiências. Recheado de seivas circulantes pelas veias, o corpo transpira orvalho de água e sais, multiplicando milagrosamente sua vitalidade em cada gota de suor que cumpre sua promessa de frescor ao sentimos a brisa no rosto.

Trabalha a terra do corpo, afofa e areja recôncavos antes duros e rígidos*, umedece o corpo vivo de suor*, correm os rios de suas veias* e sente seus infinitos afluentes irrigando e regenerando toda a terra do ser*.

Foto 34 – “Arejar” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

A cabeça flutuante*, os braços soltos e as pernas macias correspondem às reverberações ondulantes deste mover que nasce em seu plexo solar. Abre e fecha os braços despretensiosamente, lança-lhes e solta-lhes percebendo o implacável retorno para baixo da matéria que, se não sobe, cai pegando impulso circular para tornar a subir.

Entre vaivéns, experimenta expansões e recolhimentos respirantes, as articulações são molas sendo cuidadas*, engrenagem lubrificada com óleo*. Os membros se articulam e a corporeidade desenha circularidades, curvas, torções e novos alinhamentos.

Foto 35 – “Vaivéns” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

A pessoa experimenta giros, produz espirais, torce o corpo, maleabiliza o tronco. Gira e deixa ao braços restarem soltos pelo a caminho. Finca os pés no solo, acompanha o giro se continuar gradativamente desacelerando as pernas, o quadril, o peito e, por último, os braços que giram em vaivém ao redor do tronco até cessar-lhe o movimento.

Enquanto acompanhamos a *poiesis* de seus gestos, a pessoa se move sem pre-tensões. Intenciona, instante a instante, apenas reverberar nesses pequenos e amplos moveres que ela mesma segue experimentando. E vai sendo atravessada por instantâneas imagens, percepções, sentimentos, pensamentos.

Foto 36 – “Espiralar-se” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Vivencia um devaneio prazeroso e liberado. Apenas move-se naquela região fronteiriça em que esse si-mesmo mais profundo vem acordando, emergindo, se manifestando, se comunicando, simbolizando, enquanto a consciência poético-dançante percebe alguns efêmeros acontecimentos instantâneos, pequenas fagulhas poético-gestuais e sentidos se fazendo. Convido-lhes:

– Mantendo vivo esse fluxo, quem ainda não abriu os olhos,
no seu tempo, experimente abrir essas janelas da alma,
como persianas que gradativamente
deixam a luz adentrar a penumbra.
Olhem e apoiem o olhar no mundo, em si-mesmos, no outro,
permitam-se ao contato com outros olhos e os gestos.

Foto 37 – “Interagir” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Cada um segue se experimentando, mas agora também se veem a si mesmos e uns aos outros. De seus corpos-cantos, metade parede, metade porta ou janela, se entreolham e se movem no encontro de suas singularidades. Vão se encorajando cada vez mais, se ex-pondo, gesticulando, se aproximando, compartilhando, brincando, dialogando.

Ressalto o que estou assistindo e incentivo:

– ... Isso! ... Aos poucos, se inspirem no que miram, aproveitem essa espécie de antropofagia liberadora de ser-com, de experienciar, de se misturar a essas outras singularidades, de compor esse corpo coletivo que está se formando. Percebam os convites que lhe acontecem.

Foto 38 – “Olhar...” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

– ... E se der vontade de interagir e ousar ainda mais nos contatos com as formas do espaço e das outras pessoas, interaja. Se der vontade experimentar o gesto do outro em seu próprio corpo vivo, experimente, recrie à vontade. Reinvente... ninguém cria do nada. Essas criações são todas nossas! O caminho é pessoal, mas é compartilhado!

Em geral, os movimentos são totais, sem formas muito definidas ou tonificadas, mas eventualmente a pessoa é arrebatada por um gesto que aflora claro, límpido, irradiante, reluzente. Tocada pelo gesto da foto a seguir, escrevi:

Uma imensa curva que desliza e pontua dentro e fora sua existência pessoal dançante.

Foto 39 – "Gesticular" – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Constitui-se uma atmosfera em que um movimento e um contato consigo próprio, com o espaço e com os outros convida o seguinte. Os moveres se encerram e se recomeçam, aceleram e desaceleram, se deformam, se informam, se reformam.

A pessoa se sente viva no exercício e na experiência de crepúsculos e auroras intercorpóreas desse dançar respirante e pulsante. Encontra sensações, percepções e até mesmo algumas compreensões que os contatos lhe provocam e a própria corporeidade lhe conta. Compartilhando esses segredos parciais à flor da pele, mistérios incarnados, reconhece similaridades e diferenças entre ela e os outros, ampliando seu repertório de possíveis formas de existir dançante.

Foto 40 – “Arquitetar” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

As pessoas se distanciam e se aproximam, introvertem e extrovertem. Recolhem-se novamente ao seu espaço pessoal, reservando-se neste canto móvel d'onde vive um solo de dança na espreita de um meio-contato com o outro; e então desafiam-se novamente a ampliar e entrelaçar seus espaços pessoais, correspondendo a alguns convites uns dos outros, criando diálogos dançantes, cenas e coreografias coletivas e integradas.

Surgem cenas como esta, em que uma pessoa ajuda a outra a abrir suas janelas...

Foto 41 – "Abrir janelas" – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Também surgem contatos delicados, encontros sutis que lhes convidam a íntimos toques e entrelaçamentos.

A atmosfera de alguns contatos é tão íntima que a composição se descola do corpo coletivo e cria uma espécie de aureola transparente ao seu redor, garantindo a íntima solitude compartilhada pelas pessoas em cena. De fora, a imagem é tão arrebatadora que diversas outras pessoas estacionaram seus movimentos para a fruir a sincera poesia daquele gesto, contato e comunicação. Uma inundação de afeto, cuidado e amorosidade em nossos corpos-corações.

Foto 42 – “Afetar-se” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Transitam entre experimentações mais instrospectivas e mais comunitárias, sendo que essas últimas oscilam entre a realização conjunta das mesmas dinâmicas e gestos, e interações através de moveres mais singulares.

Uma pessoa mira detalhes no chão com os olhos e a ponta do dedo indicador. A curiosidade daquela relação com a miudeza imaginária os faz gigantes no mundo, vai contagiando os demais, que começam a ir junto. Ela descreve:

Seguia rastros de formiga.
É assim que eu me SENTIA quando tinha 5 anos!
#magia #leveza #espontaneidade
*facilidade para brincar e se relacionar**

Foto 43 – "Mirar" – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Juntos, saltam, esquentam e brincam – e "é no salto que a necessidade de inspirar e expirar se revela fundamental, tal como em qualquer movimento cujo investimento físico implica um alívio de pressão" (LOUPPE, 2012, p. 93). Saltando, mesmo quando não nos atentamos à respiração, é ela imprescindível, imagina e transcende. Reparemos nas imagens e fluxos quentes que a artista da dança moderna Mary Wigman (1963 *apud* LOUPPE, 2012, p. 93) nos descreve:

> Quando, ao saltar, ele se lança num estado de agitação febril que o possui não apenas corporalmente, mas em todo o seu ser, o momento de respiração tranquila deixa de existir. Respira através da mesma vibração que preenche e agita todo o seu ser.
>
> [...]
>
> Quando começa a saltar, o bailarino persegue a corrente da respiração como um raio que o percorre, de alto a baixo, dos pés à cabeça, a fim de reter a respiração a partir do instante em que abandona o chão até o apogeu do salto e do que o transcende. Nesses poucos segundos de esforço intenso, por meio da retenção da respiração, ele desafia efetivamente a gravidade, torna-se uma criatura do ar e parece voar um flutuar através do espaço. É somente na curva descendente do salto que a respiração reencontra o corpo que se descontrai e reenvia o bailarino para o solo após um breve voo.

Foto 44 – "Saltar" – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Pareciam gostar daquele engajamento grupal. Então sugiro a formação de um coro. Juntos, absorvem e apreendem gestos que outros corpos lhes ensinam. Não procuram formas precisas, mas a dinâmica viva no corpo de quem propôs os gestos; evidenciam singularidades e compõem um corpo dançante coletivo.

Recriam movimentos em suas próprias corporeidades, ensaiam, repetem para se apropriar ainda mais da alma dos gestos. Assim compõem coreografias instantâneas... até que aquele salto lhes contagia; e repetem-no algumas vezes, recuam mais uma vez, pegam impulso e se tornam essa revoada de pássaros irradiantes.

Foto 45 – "Voar junto..." – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Após aquele voo coletivo, o grupo abandona a organização em que dançavam juntos os mesmos gestos para dançarem livremente o tempo-espaço compartilhado. Irradiados, embarcam numa crescente expansão enérgica.

Em diversas culturas ancestrais, é comum os rituais iniciáticos terminarem com dança e êxtase (ELIADE, 2002), uma mitopoese coletiva... Assim parecia que o fazíamos. Naquele momento, eu também entrei na dança. Brincamos e compusemos conjuntamente aquilo que imaginamos ser uma aglomeração dionisíaca e extática de corpos vivos, vividos, vívidos e vitalizadores, se articulando, se entremeando, se atravessando, se inflamando.

Foto 46 – “Dança-ritual” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

No nosso ritual, uma grande e redonda fogueira central se imaginou e se formou com a chama de cada um de nós soltando fagulhas ao redor, chamas transcendentes integrando uma grandiosa fogueira de gentes*. Dançando, a corporeidade simboliza como chama da vida mesma, chama que transforma, instante a instante, o *continuum* elemental da pessoa em uma alquimia de ser. Então uma pessoa desacelera e sente o corpo vivo, bomba pulsátil (KELEMAN, 1995). Pulsam: coração, jugular, olhos, ouvidos, mãos, virilha, pernas, pés. Respira e escuta sons do corpo em sua vitalidade, sente a pulsação irradiando por suas veias e o frescor do suor na pele. Por fim, traz os braços em um abraço...

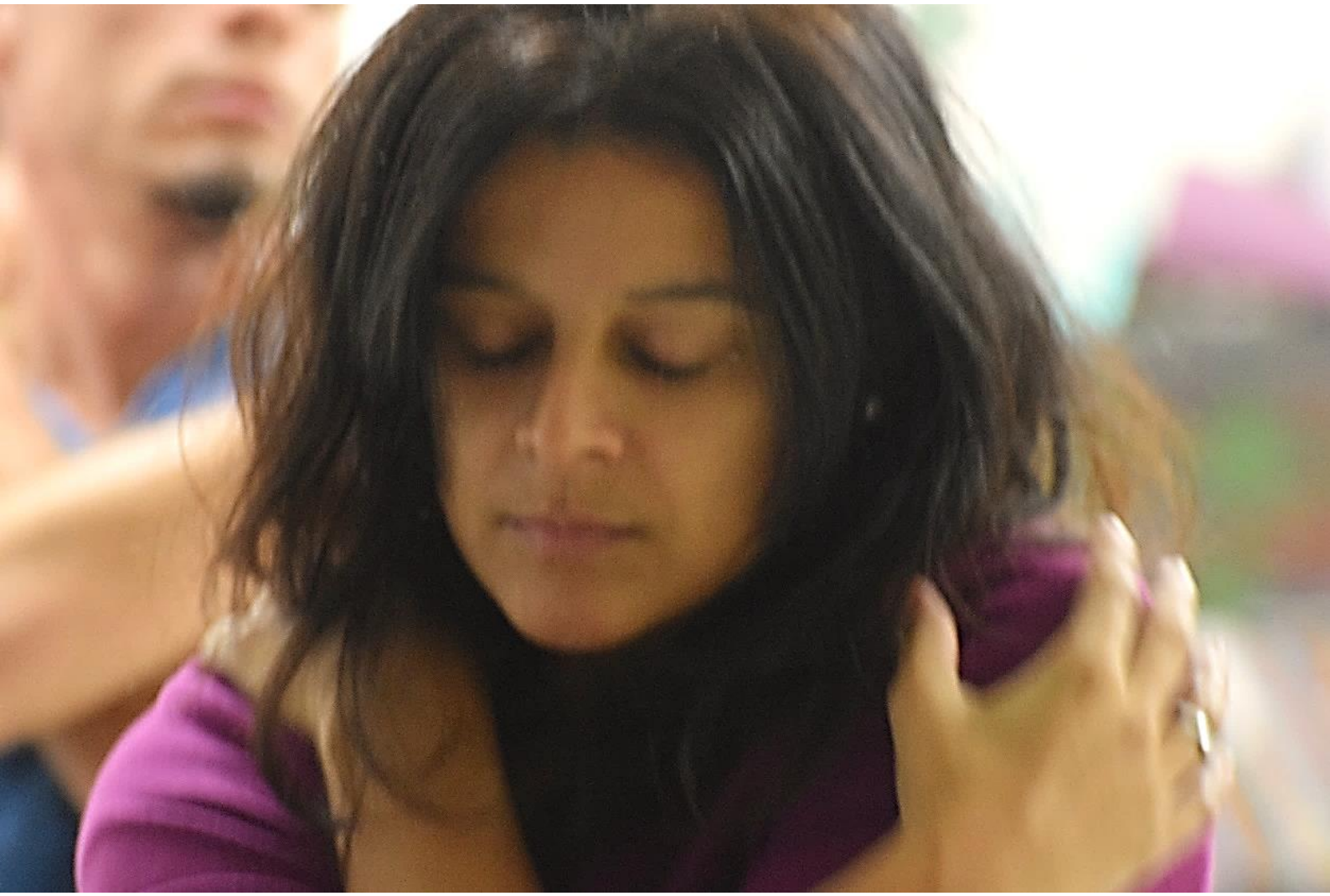


Foto 47 – “Abraçar-se” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Das mitopoéticas

Ao nosso capricho,
iremos fazer do real o imaginário ou do imaginário o real.
Quando algumas metáforas são reversíveis,
temos certeza de viver em estado de graça de imaginação.

A vida fica leve. Os mais pavorosos dos pesadelos proporcionam
alegrias excitantes, grandes alegrias cruéis, as alegrias ambivalentes...

– Gaston Bachelard (2008a, p. 148)

Foto 48 – "Compor" – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Chegamos ao encontro e retomamos algumas experimentações, aquecemos a corporeidade. Agora nos dedicaríamos um pouco mais às composições de danças pessoais, desvelares de formas e caminhos simbólicos dançantes de seus segredos íntimos na forma de coreografia, poesia dançante.

Seguiríamos naquele estado conquistado de abertura a um caminho já menos desconhecido, mas agora aprofundaríamos nossa *poiesis* em uma lapidação de composições, organizando a expressão, ampliando sua consciência criadora, sofisticando sua comunicação e quiçá alcançando uma "qualidade poderosamente poética", como diz Louppe (2012, p. 225). A autora descreve:

> A composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou exploração pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra. A composição, tal como a entendemos neste contexto, apenas pode ser elaborada a partir de um vocabulário já fixado, motivo pelo qual não poderia ser praticada numa tradição erudita, na qual a dança se exerce no interior de um dado leque lexical. De facto, não somente implica um desenvolvimento a partir de movimentos originais suscitados pela inspiração individual, mas também a sua poética também exige ainda que a própria "invenção" dê lugar a todo o trabalho constitutivo que lhe confere o seu "grão" singular e mesmo a curva inteira do seu trajeto (*ibid*, p. 223–224)

Essa dedicação parece similar àquela inclinação positiva que Bachelard (2009) afirma acontecer com os devaneios poéticos. Buscando articular, à brotação de imagens e gestos novos, uma maior atenção aos caminhos que o corpo faz em suas gesticulações e imaginações, a pessoa acompanharia sua consciência criadora de pessoa dançante em uma espécie de modelagem narrativa de uma dança singular, autêntica, uma dança que contém seu grão.

Após revisitar o relicário de gesticulações que, ao longo de nossos encontros, deixaram vestígios ressonantes em seu corpo, realiza suas escolhas e investiga alguns desses caminhos gestuais.

Então ensaia, isto é, experimenta algumas vezes aqueles gestos dançantes que lhe arrebataram e, a cada ciclo de repetição, como em um ritual, os gestos se atualizam, se encorpam, ganham consciência de percurso, de tônus, de acentos e fluidezes. A cada volta desse ciclo, a pessoa percorre o caminho expressivo com o ar de novidade que a condução de sua própria corporeidade no aqui-agora lhe oferece. Percebe a vitalidade orgânica do corpo vivido, se apropria dessa experiência que vai ganhando memória e rearticulando esses gestos, apropriando-se cada vez mais deles, ajustando qualidades, agregando detalhes e aprimorando-os.

Então se forma uma célula coreográfica, uma condensação se encena no interim da criação que se dá a partir do próprio corpo enquanto cai se materializando nele mesmo. Uma dança que é forma simbólica germinada dessa unidade primordial, a corporeidade, e que brota pela sua movimentação e composição de gestos, imagens e símbolos. Uma dança que se apresentada como expressão simbólica, única, singular e mitopoética. Isto é, como mito essa dança é "fato gestual da linguagem que se 're-evoca' permanentemente. Como verbo epifanizado. Verbo na coreografia de si mesmo", diria João de Jesus Paes Loureiro (2008, p. 104) em sua "etnocenologia poética do mito", pois o mito "não faz outro caminho que não seja o do antropológico para o poético" (*ibid*, p. 103).

Se como diz o autor, "o mito é uma epifania do imaginário irrompendo na realidade" (*ibid*, p. 107), essa composição dançante, essa dança que se expressa em suas gesticulações poéticas são "a encenação de uma espécie de sonho" (*id*), são "a imaginação encenando-se a si-mesma" (*id*). A cada ensaio, a cada ciclo de gesto a gestos, o caminho se ritualiza e se profundiza, ganhando sentidos transcendentais. Essa dança então se revelará "catarse mitopoética", como descreve Ferreira-Santos (2010, p. 74), ou seja:

> o momento mítico de cada pessoa em que a apresentação de imagens e símbolos vai sendo cada vez mais ampliada e significada

> até que a 'explosão mítica', como nos diz Durand, possibilita à pessoa perlaborar a sua própria estrutura mítica de sensibilidade, aliviando a repressão consciente ou inconsciente ao mito latente que direciona sua trajetória mítica.

Nesse sentido, o caminho mitopoético, o processo de criação oportunizado pela abertura existencial às sensibilidades e suas criações simbólicas durante o seu percurso de (auto)formação, pode impulsionar uma iniciação, orientando a pessoa na direção de sua personalização, de sua constituição singular como pessoa humana que integra o tecido coletivo, e no sentido mítico-ritual da busca de sentidos para seu próprio existir e para o mundo cósmico-social. Diz Ferreira-Santos (*ibid*, p. 89-90, grifos do autor):

> Paradoxo supremo e mistérico, esta iniciação foge ao superficial pertencimento à coletividade comunitária em que o indivíduo pode se dissolver no tecido coletivo. O desafio é o combate pela personalização na sua realização humano-divina, no compromisso cósmico-social posto por "*memória, amor e criação*": "*as grandes forças, que combatem pela pessoa neste mundo, são as forças da memória, do amor e da criação*." (BERDYAEV, 1936, p. 203).
> Tríplice paradoxo, constituído pelo movente principal (*philia*) como amor; pelo exercício da memória como diálogo intenso, com a ancestralidade e a tradição a que se pertence (*arqueofilia*); e a *poiésis* como exercício da criação e emergência do novo. As três forças que permeiam a construção da pessoa são antagônicas, mas, ao mesmo tempo, complementares e simultâneas. Somente através da *philia* é que se pode ser fiel à tradição com a emergência do novo (criação), pois, como diz Gilbert Durand (1989): "*a obra de arte assim como a arte de amar são animadas, uma e outra, por esse mesmo Eros*".

Pela "potencialidade da forma e a insistência mítica do símbolo" (*ibid*, p. 89), compreendo então que esse processo de criação se configura como ritual epifânico que arremata uma iniciação, momento mítico em que a pessoa realiza sua mitopoese, simbolizando seu percurso dramático dançante, entre crepúsculos e auroras, na criação de uma coreografia que é expressão de um modo de existir, de um jeito de acontecer da vitalidade poética que se põe a investigar e a dançar mistérios da vida, na vida e com a vida, em seu próprio aqui-agora.

A pessoa já conhece o caminho. Concentra-se e "vai até o fundo de seus devaneios, olha enfim as coisas" (BACHELARD, 2008a, p. 23-24). Crepuscular, imagina a entrega e o descanso soltando a cabeça para a frente. Enrola-se para dentro de si. Os joelhos se dobram, transpondo os limites não tão flexíveis de suas pernas e aumentando a possibilidade de que a cabeça e a coluna se soltem o máximo possível. Os braços pendem na direção do chão, os ombros se soltam como se o peso dos dias escorresse em água densa* através dos braços, saindo pela palma e pelos dedos das mãos, que se abrem, se reformam, se tonificam, se acentuam, se imaginam: saem-lhe raízes através dos dedos*.

Foto 49 – "Crepuscular" – Foto: Nádia Tobias Yanim.

A respiração vai se modificando, busca novos espaços e caminhos conforme as cavidades internas se deformam junto às suas transformações de corpo inteiro. Alcança o chão e vai se encolhendo até repousar recolhida em si mesma, uma pequena semente* repousando no macio ventre do solo*. Ali fica por alguns instantes... respirando. Então se vira e começa a se abrir. Descobre mãos e pés como se os visse pela primeira vez. Os pés ficam planando, mas especialmente as mãos ganham vida, tocam e palpam a massa do corpo, então experimenta a massa de ar passando por entre os dedos e todas as frestas que se abrem com seus movimentos. Uma mão se ergue e anuncia floração: "a haste da chama é tão ereta, tão frágil que a chama mais parece uma flor" (BACHELARD, 1989, p. 62).

Foto 50 – "Germinação..." – Foto: Nádia Tobias Yanim.

A seguir, toda a pessoa, em gozosa imaginação material, vai deslizando, friccionando contatos com o solo. Arrasta-se firme e maleável realizando sinuosos caminhos pelo solo como se abrisse vincos no chão, marcando rastros do corpo na terra, abrindo e procurando espaço para si. Quando encontra, busca nos braços e no tronco formas de se sustentar, de se suspender e de gradativamente erguer-se em uma espiral sinuosa.

> Devolvido assim à natureza, o homem é devolvido às suas potências transformadoras, à sua função de transformação material, mas somente se ele vai à solidão não como a um retiro longe dos homens, mas com as próprias forças do trabalho (BACHELARD, 2008a, p. 24).

Foto 51 – “Friccionar contatos” – Foto: Nádia Tobias

Do solo, colhe seu vigor. Vai se apoiando nas mãos e subindo, vencendo a gravidade. Sente a terra nas mãos, aperta e solta, olha profundamente para uma mão e segue aquela gesticulação que depois nos descreve em roda de conversa:

Eu era argila no solo, me apoiei, amassei aquela terra e fui amassando mais,
pegando e acrescentando aquela massa no meu corpo.
Eu pegava e colava em mim, pegava e colava. Fui me refazendo.
– escorriam lágrimas em seu rosto enquanto falava –
Então eu ganhei força novamente, mas (que loucura!),
*com a força, a leveza finalmente chegou.**

Foto 52 – "Modelar a argila de ser..." – Foto: Nádia Tobias Yanim.

> Na solidão ativa, o homem quer cavar a terra, furar a pedra, talhar a madeira. Quer trabalhar a matéria, transformar a matéria. Então o homem não é mais um simples filósofo *diante do universo*, é uma força infatigável contra o universo, *contra* a substância das coisas" (BACHELARD, 2008a, p. 24, grifos do autor).

"Ir contra a substância das coisas" seria desprender-se de qualquer conservação de imagens e formas a fim de abrir-se a essa potência laboriosa que a imaginação material tem de deformar as imagens primeiras fornecidas pela percepção e criar deformando intimamente a matéria das coisas, no nosso caso, o próprio corpo.

E assim a pessoa conclui seu relato: *"Nasci de novo, por dentro"*.

Foto 53 – "Nascer novamente por dentro de si" – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Na novidade de cada brisa ou rajada de ar que adentra seu pulmão, de cada pulso que acelera e desacelera o coração, cada imagem que lhe acontece, a corporeidade se deforma e se trans-forma pelos entres de sua gesticulação criadora. A pessoa devaneia dançante, se expõe, marcando e acentuando seus gestos, encenando sua narrativa mitopoética. Nascendo por dentro, infla os pulmões, abre bem os olhos. As mãos firmes e muito bem desenhadas marcam com a ponta dos dedos o osso esterno, esse que fica bem no centro do peito protegendo o coração. Seus dedos nos fazem ver a caixa torácica inflada, com espaços por onde o ar imaginário transcende a matéria, expandindo a abertura imaginária para além dos limites do corpo.

Foto 54 – “Nos veios do coração” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Realiza suas escolhas e em sua composição arremata toda a sua experiência em uma única célula coreográfica, um ritual mitopoético particular.

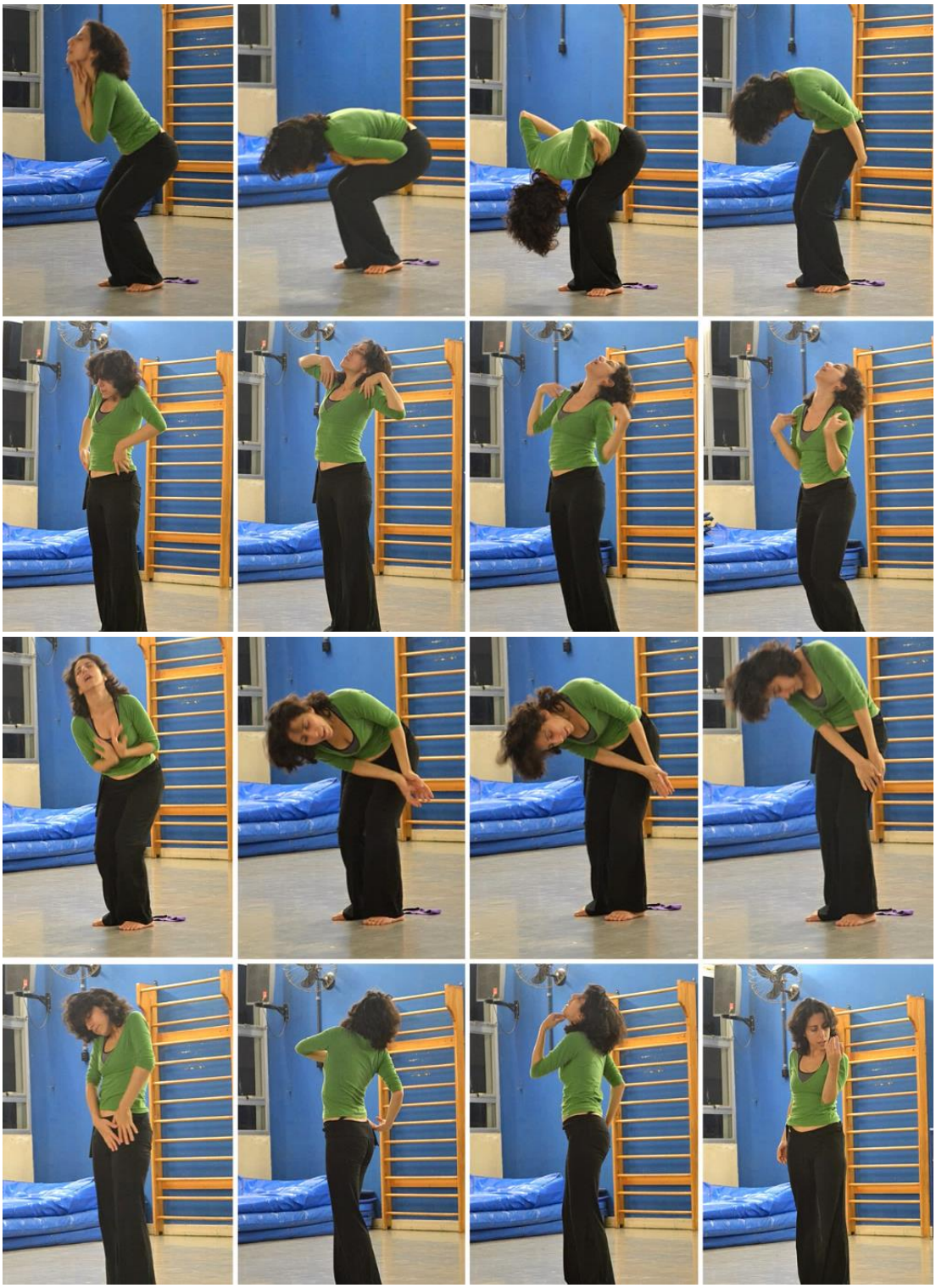


Foto 55 – "Germinação de uma flor-fogueira" – Fotos: Nádia Tobias Yanim.

A pessoa retorna trazendo as mãos ao coração e subindo para o rosto. Suas mãos deslizam pela garganta, seguem os fluxos respiratórios do ar entrando e saindo, descendo até o ventre e subindo novamente até sair pelo rosto. Ela acompanha o ar passando pelas narinas, atrás dos olhos, pelo interior da face, pelo tronco e se difundindo por toda a sua matéria. Na circularidade cíclica cada vez mais ampliada de seus movimentos, a pessoa se percebe revisitando movimentos e posturas daqueles resistentes caminhos de nossos primeiros encontros, o que agora compreende terem sido os esboços que já anunciavam esta coreografia.

Então tateia, amplia, recria, expõe seus gestos em experimentação. De pé, expira e derrete o tronco. Recolhe-se como em uma concha fetal* sobre os pés firmes no chão. Enrolada sobre si mesma, inspira e entrega o peso da cabeça para a gravidade. Enquanto os pés empurram o chão, os joelhos se articulam e permitem que o impulso que vêm do solo empurre o quadril para cima, possibilitando que a cabeça se solte ainda mais para baixo. Nesta postura, as mãos tocam as bordas do abdômen e a ajudam a perceber a respiração acontecendo naquele espaço reduzido da concha.

No próximo ciclo de respiração, as mãos circundam a cintura da frente para trás, descem expirando redondas pelo lombo e sobem inspirando nova e redondamente pelas coxas. As mãos então percorrem toda a lateral do tronco, alcançam os ombros, abrem o peito e elevam os olhos, tombando e soltando a cabeça para trás. Ela inspira e expira escorrendo os braços pela lateral do corpo. Inspira novamente e expira unindo as costas das duas mãos avolumando uma flor que desce bem pelo centro do peito até repousar ao seu lado. Desta vez, curva-se, mas não se fecha totalmente, apenas o suficiente para repousar aquela flor imaginária ao seu lado de seu corpo.

As palmas das mãos se unem e só se abrem ao encontrar o redondo da coxa, por onde deslizam e sobem por todo o tronco, desenhando uma diagonal que lhe

chega ao peito e lhe conduz a seguir crescendo e girando o rosto para trás. A diagonal era, na verdade, uma espiral ascendente. Este meio giro espiral lhe orbita, faz-lhe olhar atrás no máximo de sua extensão sem desenraizar os pés do chão e logo retornar conduzindo a mão que antes palpava o coração a se abrir como pétala, tocando delicadamente o queixo que então alonga o espaço entre estes dois agora cúmplices: rosto e coração. Finalmente desenrola-se e expande-se delicadamente em poesia:

pétalas em flor:
da semente à borboleta,
filha do sol.

Repete o gesto olhando para a mão que se abre como um coração que se abre e se põe a ver por entre os dedos. A pessoa repete em ritual toda a sequência de novo, e de novo, e de novo... Mas, como diz Soraia Chung Saura (2014, p. 177), "não uma repetição literal, mas uma repetição com aprofundamento – novos elementos surgem no novamente, na novidade de jogar e brincar de novo", de gesticular e dançar de novo.

Ela percebe sua dança como "cerimônia para si"*, um ritual da flor-fogueira que brotou da concha, semente-pérola de ser que já escuta o som da palavra escrita:

pérolas entaladas
multiplicadas
acumuladas
entalham-me por dentro da antiga concha.

nasce a dança, devagar, potente.

respira, floresce e desabrocha a alma

abrem-se pétalas de orvalho à flor da pele.*

Em sua escrita, nos deparamos com essa curiosa dureza cintilante das pérolas, segredos criados a partir de um grão de areia que se guardou dentro da ostra e inflamou; um excelente exemplo do imaginário dançante nessas preciosidades minerais escondidas em conchas com as quais "veremos a ação de uma

transensibilidade, de uma transcendência de um sensível que encontra um outro sensível" (BACHELARD, 2008a, p. 225).

Bachelard (*ibid*, p. 23) nos lembra: "as imagens materiais – as imagens que nós fazemos da matéria – são eminentemente ativas. Não se fala muito disso; mas elas nos sustentam assim que começamos a confiar na energia de nossas mãos", na energia de nossos corpos; corpos que são eles mesmos em sua dança, uma belíssima e exuberante realidade material, mas que supera sua realidade a cada imagem que se dinamiza em sua imaginação poética.

Ela repete os gestos, recria-lhes e agrega-lhes novidade, amplitudes e fluidezes a cada repetição. "Celebrava todos os mistérios da presença e da ausência; parecia às vezes tocar em inefáveis cataclismos!" (VALÉRY, 2005, p. 43). A um só tempo, sente, gesticula, cria sentidos, pensa corporalmente nos ajudando a compreender que a criação de sentidos não é mesmo da ordem apenas da atribuição de valores, mas trata-se de um movimento humano que, mais do que passível de ser adjetivado como simbólico e criativo, é reconhecido como o seu próprio agente simbolizador e, por isso, criador, um corpocriador que produz uma corpocriação, como introduzi em meu mestrado:

> [...] a noção de *corpocriação* para tratar tanto do ponto de vista da obra como a *corpocriação*, quando desse corpo, o *corpocriação* em processo de *poiesis* de si, isto é, um corpo que se cria a cada instante em relação consigo mesmo, com o espaço-tempo e com os outros corpos, [...] num fluxo constante de relações, reconfiguração e reorganização desse si no mundo e com o mundo (RODRIGUES, 2016, p. 48, grifos da autora).

Sua corporeidade, seu corpo imaginante, em gesticulações culturais, põe-se a corpocriar, a dançar, despertando imagens humanas de todos os tempos diretamente do fundo e da superfície de sua própria alma. Move-se ao ritmo daquilo que Dalcrose percebeu e compartilhou conosco em seus ensinamentos acerca da música emergente da rítmica do corpo: "no plano da música interior, o corpo, a reflexão e a poética deixam-se conduzir na mesma viagem e, num

permanente vaivém, apoiam-se mutuamente" (LOUPPE, 2012, p. 84-85).

Diz Bachelard (2001, p. 99): "A alma deve ser mobilizada para receber as visões de todo convite à viagem; deve ser mobilizada para baixo a fim de encontrar as imagens do vórtice negro, imagens que a visão usual e razoável é particularmente imprópria para sugerir"; e sigo com ele:

> Poucas vezes se viveu a lenta deformação imaginária que a imaginação proporciona às percepções. Não se experimentou adequadamente o estado fluídico do psiquismo imaginante. Se pudéssemos multiplicar as experiências de transformações de imagens, compreenderíamos como é profunda a observação de Benjamin Fondane: 'A princípio, o objeto não é real, mas *um bom condutor* do real'. O objeto poético, devidamente dinamizado por um nome cheio de ecos, será, a nosso ver, um bom condutor do psiquismo imaginante. É necessário, para essa *condução*, chamar o objeto poético por seu nome, por seu velho nome, dando-lhe seu justo nome sonoro, cercando-o com os ressoadores que ele vai fazer falar, com adjetivos que vão prolongar a sua cadência, sua vida temporal. (*ibid*, p. 5)

Espero, com toda esta narrativa, estar conseguindo compartilhar a lenta deformação imaginária que nossas experiências proporcionaram às nossas percepções. É pelo fluir dessas deformações imaginárias vividas pela corporeidade que a imaginação nos proporcionou percepções mais profundas de nossa experiência do real, porque também afirmam a presença viva de seu mistério condutor.

Chamemos então, este objeto poético, este bom condutor do real, pelo seu justo nome sonoro, vibrante, pulsante, ressoante: corpo.

Assim falou Zaratustra (NIETZSCHE, 2018):

> Acreditai-me, irmãos! Foi o corpo que desesperou do corpo – que tateou as paredes últimas com os dedos do espírito ludibriado.
> Acreditai-me, irmãos! Foi o corpo que desesperou da terra – que ouviu o ventre do ser a lhe falar (p. 30).
> [...] Sim, esse Eu, e a contradição e confusão do Eu, é ainda quem mais honestamente fala do seu ser, esse Eu criador, querente, valorador, que é a medida e o valor das coisas.

> E esse honestíssimo ser, o Eu –, fala do corpo e quer ainda o corpo, mesmo quando poetiza, sonha e esvoeja com asas partidas.
> Cada vez mais honestamente aprende ele a falar, o Eu: e, quanto mais aprende, tanto mais palavras e homenagens encontra para o corpo e a terra.
> Um novo orgulho me ensinou meu Eu, que ensino aos homens: não mais enfiar a cabeça na areia das coisas celestiais, mas leva-la livremente, uma cabeça terrena, que cria sentido na terra! (p. 31).

No caminho dançante mitopoético, aprendemos a esperançar, a silenciar, a escutar, com todos os nossos sentidos, os sussurros, murmúrios e gritos que se querem secretar, que brotam dos veios da terra do nosso ser, que se orientam, se expressam ou desejam se expressar neste corpo a corpo, neste gesto a gesto que se tece entre a pessoa, o mundo e o outro.

Com essa busca e composição de gestos próprios, emerge então uma dança genuína com a qual as pessoas presenteiam a si mesmas e aos outros, celebrando sua vitalidade poético dançante, suas singularidades e alteridades com danças que, paradoxalmente, pelo próprio caráter mitopoético, colocam para dançar traços, símbolos e narrativas arquetipais que tocam e evocam essa *arqué* que temos em comum, o imaginário humano.

Na verdade misteriosa que emerge da experiência, o enredo fundamental dos caminhos dançantes e simbolizadores que acompanhamos parece ser o da passagem, da metamorfose, do *continuum* dinâmico e ondulatório que se faz nos trânsitos entre recolhimentos e expansões, do mergulho em si e expressão no mundo, da vitalidade poética que se acende e flui como chama ígnea que consome ar ou jorra líquida pelo corpo quente, nutrindo e remodelando a carne, essa terra argilosa muscular do ser.

A pessoa então vem à luz na aurora de um novo nascimento, um nascimento místico em que o segredo antes guardado nas fortalezas do peito vai sendo organicamente revelado para si e para o outro em gesto, em expressão.

Despedi-me da penúltima pessoa a deixar a sala e a experiência ainda ressoava profundamente. Restei só, reverberando um múltiplo movimento simultâneo. Florescem e frutificam intensidades do corpo vivido emergindo aos poucos e assimilando algumas marcas, sensações e percepções que vão compondo o que isso que remanesce nos poros do que é passível de se arquivar em memória.

Do germe da experiência, brotou uma escrita criadora quente e úmida de suor. Uma busca fenomenológica que, seguindo os ensinamentos de Gaston Bachelard, se dispõe não apenas a descrever objetivamente os fenômenos, mas – pela sua formação simbólica, pela constituição de uma linguagem – intervém criadoramente a fim de inclinar as descrições "no eixo da intencionalidade" (BACHELARD, 2009, p. 4), buscando permear vestígios memoriais do intenso vivido e experienciar um novo e vivo contato com a sua dinâmica essencial, palavreando a partir da vitalidade poética própria das imagens que seguem reverberando.

Entendida como comunicação trans e interpessoal, essa escrita busca, "de sua interioridade, de onde jorram as fontes da vida, o filósofo busca atingir a própria interioridade das coisas, isto é, procura compreendê-las para além de sua significação aparente" (SEVERINO, 1983, p. 25).

Não somente eu, mas as pessoas que dançaram comigo também exercitaram escrever suas experiências, se inscrevendo com o lápis seguindo a dança sobre o papel. Pudemos, inclusive, ao longo das últimas seções, acompanhar algumas de suas escritas integradas ao texto. No entanto, algumas delas são bastante elaboradas, em um exercício quase filosófico, do que me parece uma compreensão sofiânica do corpo dançante e mitopoético, de um saber que emerge e transcende da dança para o pensamento e do pensamento para a dança.

Dedicaram-se a um intento fenomenológico, a uma hermenêutica ingênua, no bom sentido de uma interpretação que se mostra embrionária e potente.

Manifestaram percursos simbolizadores de busca por dar forma, através da palavra escrita, a algumas reverberações da dança em seus instantes pessoais, experienciais gotas flamejantes que espirram em toda uma compreensão de si-mesmo, de vida, de mundo, de cosmos.

Então, encerro esta seção abrindo este espaço-tempo para expor a íntegra de algumas inflexões e reflexões dessas pessoas dançantes que acompanhei, com a esperança de que respiguem em nossas peles mais alguns vestígios de seus caminhos simbolizadores, caminhos em que a dança irrompe alguma compreensão de si-mesmo, da vida mesma, de questões do nosso tempo e de nossos estados de ser humanos em nosso mundo contemporâneo.

Deixemos ressoar e repercutir:

A força que tensiona de fora e reverbera no dentro.
A luz que o sol emana na brilhante lua.
O escuro dela minguante movendo os mistérios do ser que habita no dentro.
Somos um círculo que forma a grande espiral da matéria.
Dentro de cada célula, uma nova semente que brota e destrói a própria casca,
*destaca a impermanência do universo.**

O quanto a forma da palavra civilização
silencia os corpos que se esparramam
sem dó pelo solo, pelas entranhas,
pelos grunhidos do chão áspero
pélvico; o quanto a palavra dança
no escuro do ser vitaliza o sujeito
água, ar e suor; o quanto o corpo
se rasga no espaço ocre, se
esgarça no tempo pálido, se ilumina
na companhia, na guia, na soleira
das horas, se dilata o ser corpo
no cume do mundo, no sentir da
célula, no esquecimento da civilização,
o corpo respira o tempo, agarra
o presente, soçobra no medo,
*teme o outro, cala o espanto.**

Um samurai carrega o peso do século, seu séquito sagrado.
O peso de três encarnações, o subterfúgio do tempo.
O corpo que parou para escutar o farfalhar,
o silêncio da noite, a piscadela da lua.
O corpo que foi acorrentado se liberta nos segundos dos sons.
Esvai-se o carma, o terror e a certeza.
O que passeia na pele pululante do ser-corpo?
Quais dimensões de sentires se estiram, se comovem?
Onde descansa seu peso secular.
É no corpo que se move e flutua a lua tênue,
os abraços silenciosos e os amores esquecidos.
É na pele que se infla que vai se escondendo o desejo,
os sonhos inconfessados, as solidões noturnas.
E é no corpo que se escreve a melodia do encontro,
a sutileza da beleza e a humanidade perdida.
É no corpo, é no corpo que se guarda o redemoinho
*e o sorriso calado, o segredo suspenso.**

Dos desfechos

Não preciso do passado dos outros.
Mas preciso das imagens dos outros para recolorir as minhas.
Preciso das fantasias dos outros para me lembrar
de meu trabalho sob as pequenas luzes,
para me lembrar que, eu também, fui um sonhador de vela.

– Gaston Bachelard (1989, p. 58)

Foto 56 – “Com-posição” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Chegamos ao último encontro do último ciclo de encontros que ofereci no núcleo de dança do Lab_Arte. Para aquele fim de tarde e início de noite, cada pessoa havia se preparado criando e ensaiando sua dança, sua expressão mitopoética.

Meu último convite fora para que, tomando por base suas próprias composições, inspirados no ritual musical do jazz, realizássemos um grande improviso em que, cada pessoa se conduziria à cena para nos presentear com a sua própria coreografia. Na sequência, no instante a instante do encontro de suas danças, entreteceriam gesto a gesto uma composição coletiva que levaria suas singulares vozes dançantes a dialogar entre si e a arrematar a nossa experiência.

Assim o foi; e a íntima expressão pessoal se expôs ao encontro entre diferentes e evidenciou percursos e formações gestuais bastante singulares que ressaltavam suas alteridades como potencialidades humanas de ser si-mesmo em diálogo com o outro. Fundou-se uma comunicação em que suas múltiplas notas eram possíveis e ressonantes.

Entre similaridades e diferenças, constituiu-se uma única coreografia com diversas tonalidades, uma única dança com diversas texturas gestuais – e isso nos foi bastante inspirador. Testemunhando aquela criação coletiva, demonstramos enfaticamente para nós mesmos algo que se anuncia na confluência entre os estudos do imaginário, a antropologia da pessoa e a educação, o que Ferreira-Santos (2006b) assim descreve:

> nessa explosão de sentidos, é que se dão as descobertas da constituição de nossa alteridade, me levam ao caminho de mim mesmo, ao mais específico de mim, numa reconstituição pessoal de sentidos. (p. 53).
> [...] uma educação que lide com a alteridade, e não tente eliminar essa alteridade, tem o corpo como uma premissa básica. Sua materialidade é corporal, sensível, aberta à aprendizagem mestiça, na qual a educação exibe sua matriz antropológica (p. 55).

Mas não foram todas e todos que entraram, saíram e entraram novamente naquela encenação dançante.

Uma pessoa permaneceu encolhida ao pé do baixo palco de madeira que temos na sala do Lab_Arte, assistindo a tudo daquele seu canto próximo ao espaço de criações. A imagem me intrigou. Cheguei a verbalizar convidando quem não havia entrado na dança e ainda queria experimentá-la para aproveitar nossos últimos minutos de improviso. Ela me olhou, sorriu apenas com um canto da boca e balançou a cabeça fazendo que não. Sorri de volta aceitando e sugeri aos demais que compusessem um final para aquele improviso.

... – e fez-se o fim da cena.

Foto 57 – “Corpo coletivo de singulares: alteridades” – Foto: Nádia Tobias Yanim.

Em nossa conversa de encerramento, a pessoa quis falar:

– Desculpem... eu não consegui subir no palco...
eu assistia a vocês se expressando tão livres e lindos,
mas ainda não conseguia.
Eu me vi um bebê... me sentia ligada ao palco,
*mas ainda não era a minha hora de nascer.**

O relato e principalmente as imagens que ela nos trouxe foram arrebatadores. Um longo silêncio emocionado nos atravessou. A mim, me fez recordar de quando eu ficava na coxia do palco esperando o momento de entrar na dança, lembrar das pessoas que acompanhei nestes percursos, das provocações, das resistências, angústias e hesitações, as quais seu relato – contradizendo suas desculpas – simbolizou e encontrou um sentido de ser: ela parecia encarar seu próprio caminho, afirmar a escolha de como se expor e se expressar ao modo que lhe fazia mais sentido, respeitando seu pudor, sua vontade, sua não-vontade, e seu momento pessoal.

A pessoa não entrou no espaço pré-estabelecido à cena. No entanto, ainda que essa não fosse sua intenção consciente, surpreendentemente, ao expor-se na roda de conversa, era como seu relato atravessasse o tempo-espaço, nos levando de volta ao passado, alargando a nossa percepção das bordas do palco, estendendo-as para fora dele e reconfigurando toda a nossa memória, o que culminou na sua inclusão na memória que tínhamos da performance.

Com seu relato, sua expressão se firmou como mais uma voz expressa naquela sua postura mesma: estar pessoa encolhida ao pé do palco esperando sua hora de nascer. E essa compreensão me preencheu de sentidos profundos acerca desses caminhos de formação em uma poética do corpo dançante, das tantas aprendizagens e ensinamentos que vivenciamos, inclusive, com os nossos não-moveres também expressivos e evidenciados como integrantes da experiência entretecida entre o pessoal e o coletivo.

Após alguns instantes daquele silêncio preenchido de uma perplexidade coletiva com seu relato, irrompi em reflexão:

– "Me sentia ligada ao palco, mas ainda não era a minha hora de nascer"...

Ressonâncias como essas são de "oh";
me parece que não podíamos encerrar melhor este caminho.

Essa aprendizagem de que toda metamorfose tem seu tempo de acontecer
e de que há algo sendo gestado e acontecendo na pessoa que aguarda
o momento de seu segundo nascimento
é de uma sabedoria epifânica sobre nossos caminhos de formação.

Vocês me ensinaram um tanto ao longo desse percurso!
Agora é com cada um de nós deixar essa experiência encontrar lugar,
ressoar e repercutir em nossos corpos-corações, em nossos caminhos.

A experiência teve sua pregnância simbólica, como diz Ferreira-Santos (2006b, p. 55), "esta característica própria de quem fecunda sentidos em uma gravidez de Ser", tanto em meu percurso, como no de cada uma daquelas pessoas.

> É importante lembrar, cotidianamente, que a pregnância vai de par com a maiêutica, assim como a humildade vai de braços dados com a sabedoria. Isto é, gestar no interior do outro (fecundá-lo na busca de sentidos) implica na disponibilidade e afetividade em ajudá-lo no parir de si mesmo como segundo nascimento (id).

E lembro também de Georges Gusdorf (2003, p. 49):

> Disso resulta que o ensino é antes de tudo, uma relação humana, cujo sentido varia com a idade e com a personalidade dos que estão envolvidos no processo. Essa relação tem um valor em si e por si mesma, e é educativa, independentemente da atividade especializada que lhe serve de pretexto e de matéria para a sua institucionalização. Os verdadeiros mestres de um homem nem sempre são seus professores, mas aqueles de quem recebeu, nos acasos da vida, o exemplo e a lição.

Ao nosso modo, nesta relação humana, reciprocamente, nos ensinamos sentidos de ser pessoa dançante na vida e com a vida, entre o que mostramos e o que não mostramos, som e silêncio, moveres e não-moveres; algo que a grande massa de educação institucionalizada ainda precisa aprender. "Mas o que a educação não sabe fazer, a imaginação realiza seja como for" (BACHELARD, 2003, p. 8).

... A imaginação, a sensibilidade, o corpo realizam, seja como for. Nossos corpos, por eles mesmos, nos ensinam e nos educam.

E aqui é preciso reconhecer que não sigo só por estas buscas e realizações. Há diversos outros trabalhos, principalmente de professoras como em Leite e Ostetto (2004), Strazzacappa (2001), Rubira (2006) Ayoub (2012), Ehrenberg (2014), Saura e Zimmermann (2021), compostos por intervenções e estudos empenhados em uma reforma da educação a partir de itinerários de formação de educadoras e educadores voltados às potentes contribuições da arte, da sensibilidade, do gesto, das práticas corporais e do contato interpessoal na constituição humana e docente. Assim afirma Marcia Strazzacappa (2001, p. 78):

> Desenvolver um trabalho corporal com os professores teria uma dupla função: despertá-los para as questões do corpo na escola e possibilitar a descoberta e desenvoltura de seus próprios corpos, lembrando que, independente das disciplinas que lecionam (português, matemática, ciências etc.), seus corpos também educam.

E nossos trabalhos com educadoras e educadores parece ser mesmo como descrevem Mônica Caldas Ehrenberg e Eliana Ayoub (2020, p. 16):

> Depois de poucos encontros, com pés descalços, muitas vezes de mãos dadas, abraçados, uma segurando e ajudando a outra, uma conduzindo ou sendo conduzida por outra, parece realmente que as relações do grupo se intensificaram e se fortaleceram. É como se alguns anos fossem condensados em poucos meses. A sensação de que já éramos íntimas daquelas pessoas aconteceu de forma bastante rápida e acreditamos que isso se deu, sobretudo, pelas práticas corporais que realizamos juntas.

Assim sendo, esta pesquisa de doutorado se imaginou, se simbolizou e se realizou, desde seus inícios até estas quase últimas páginas escritas, a partir da intimidade criada no encontro entre educadoras e educadores que, antes de serem reconhecidos por sua função social, se percebem pessoas em uma eterna e criadora (auto)formação.

A partir do encontro entre esses corpos que são inteiros corações, dessas relações

humanas em que vivenciamos o mistério e compartilhamos esses íntimos caminhos simbólicos, nossa humana potência viva e imaginativa supera a real dureza de articular nossas resistências, adicionando um pouco mais de água na argila ressecada do corpo, um tanto a mais de ar a inflar os pulmões, a inflamar o coração e fazendo circular a vida pulsante por toda a nossa matéria viva, essa que é maestra de tantos ensinamentos.

Permitimo-nos nos demorar nas imagens, estender a percepção dos instantes, amaciar a nossa vitalidade poético-dançante e resgatar alguma liberdade de recolher-se e expandir-se, de desfazer-se e recomeçar, de realizar trajetos antropológicos e mitopoéticos, de crepuscular nas profundezas de si e aurorear a mais autêntica expressão de seu exato momento pessoal em intensa comunicação com o outro e o mundo; e, paradoxalmente, ainda trazer junto consigo vozes memoriais em uma espécie de escavação humana que nos impulsiona em direção ao devir.

> Essa reflexão vertical, na sua expressão epistemológica, enseja um *cavocar* placas sedimentadas no solo da existência humana num trabalho arqueológico que nos direciona ao *anthropos* do humano, aquilo que nos é específico e invariante, graças ao cotejamento das diferenças. Um trabalho telúrico que, portanto, *evoca* vozes memoriais entre as pedras. Atingindo o epicentro das reflexões, a reverberação destas vozes se dirige, não mais ao passado, à memória do homem, mas lhe abre uma dimensão escatológica, que perscruta o futuro e a destinação do próprio humano (FERREIRA-SANTOS, 2005c, p. 30, grifos do autor).

Por tudo, a predominante estrutura de sensibilidade dançante nos parece ser a dramática, entre crepúsculos e auroras, assim como o são todas as metamorfoses que a natureza nos apresenta e que emergem autonomamente na consciência imaginante de nossos caminhos simbólicos – o que pudemos acompanhar em imagens da vida vegetal com a experiência imaginária de transmutar-se em flor e árvore, em imagens da vida animal, reconhecendo-se bebê, passarinho ou borboleta, e ainda nas imagens da vida mineral como a argila, a concha e suas

pérolas. E é fundante lembrar que todas essas imagens articulam as diversas imaginações elementares (água, ar e terra), mas se epifanizam através do fogo alquímico:

> o símbolo de um ser absorvido por sua transformação! A chama é um ser-em-mutação, uma mutação-em-ser. Sentir-se chama inteira e só, dentro do próprio drama de ser em mutação, que ao clarear se destrói – esses são os pensamentos que brotam sob as imagens de um grande poeta (BACHELARD, 1989, p. 41).

É também por essa qualidade de permanente transformação e pela sua aparente continuidade cíclica que as narrativas parecem não ter pontos exatos de início e fim, nem se encadear em uma linearidade lógico temporal: podem não começar necessariamente na preparação da terra para receber a semente e podem não terminar com os heroicos momentos da flor na plena aurora de seu florescimento, com o nascimento do bebê, com a saída da borboleta de seu casulo, com o voo do pássaro ou com a exposição da preciosa pérola gestada no interior da concha.

Uma experiência e investigação mais cuidadosas e pacientes, que esperam, esperançam e acompanham a transformação de nossas gesticulações, nos ajudam a perceber que todo movimento expõe apenas um menor ou maior trecho de caminho, mas condensa ali mesmo o mistério e anuncia o todo desse eterno ciclo da vida se repetindo e se transformando pelos movimentos, dinamismos e metamorfoses de sua inteireza ontológica, como insiste Bachelard (DAGONET, 1965).

É necessário experienciar o crepúsculo, o mergulho imaginário em nossas paisagens internas, deleitarmo-nos em devaneios puros; mas também experienciar as auroras de nossos devaneios poético-dançantes, emergir, subir à superfície para inspirar-se de mundo e também entregar-lhe o ar transmutado. Ir buscar o húmus humano nas profundezas e trazê-lo para fertilizar uma consciência mais inteira, não completa, mas inteira de um si mais amplo e misterioso que se cria com nosso mundo no exato e singular momento de sua

trajetória mítica pessoal. É preciso viver as auroras que essa consciência criadora mais ampla oferece à nossa constituição humana, à nossa (auto)formação.

Não à toa, tantas vezes escutei dançantes afirmarem o valor terapêutico de nossos trabalhos ou ainda, em seus escritos e relatos, abordarem curas*, vozes escutadas ou ouvidas*, além daquela sensação de, com o corpo, serem capazes de dizer o indizível*, palpabilizar o impalpável*. Vejamos alguns exemplos disso:

Pedra Pedra Pedra
Corpo duro duro duro
limitando o movimento
porque no meio dos meus rins
tinha uma pedra, 2, 3...
Abraço uma por uma
Dou atenção!
A cura é uma senhora que me abraça
e faz a dor sum(ir)
*sorrir**

A cura vem de dentro.
A gente a vislumbra primeiro.
Depois ela sacode a gente, revira tudo lá dentro,
solta cada articulação.
Depois ela sai, passa pelos outros, se transforma,
mostra o mundo, abre os olhos.
Depois ela entra de volta e a gente se conecta com ela,
*e nunca mais é o mesmo.**

O corpo dança, o corpo fala
este mesmo corpo que por tantas vezes se cala
Corpo que, no tempo, no espaço e na relação,
se reprime, se regula, se controla.
Hoje, teve sua voz ouvida e, de repente,
descobriu que há muito a dizer.
*Talvez, tudo.**

Apesar de nosso trabalho não ser definido por uma terapêutica específica – deixemos essa prática ao território clínico –, conversamos sobre percepções desse fenômeno antropológico do cuidado e desse processo compartilhado de constituição da pessoa por meio dos processos de criação, dos processos simbólicos. Ambos – o cuidado e a constituição humana – se estabelecem em um

ambiente em que não somente exercitamos relações de alteridades, mas também expomos nossa *philia* (amor ou amizade) pela alteridade (FERREIRA-SANTOS, 2010) e as singulares expressões com que podemos celebrar a riqueza poética e existencial humana.

Nesse sentido, o núcleo de dança foi, para nós, ambiente e momentos dedicados às possibilidades libertárias de ser e existir como esse si-mesmo que já somos, de aprender a respeitar nossas atuais condições de ser, de afirmar as nossas próprias condições e as condições que o mundo e as relações nos impõem, de permitir-nos ao silêncio e ao tempo desconhecido de nossas próprias metamorfoses, de exercitar a musculatura da alma para a manutenção e a criação de nossas muitas possibilidades de existir. Como diz Luciana Esmeralda Ostetto (2005, p. 150):

> [a dança] tem efeitos terapêuticos na medida em que possibilita esse retorno ao interior, a si mesmo. Entretanto, para ouvir a própria voz, para visualizar paisagens interiores, do profundo, é preciso estar pronto, de alguma forma. Senão, o barulho externo, da superfície, abafa qualquer tentativa de dar-se à voz. Seja como for, a dança no processo grupal claramente possibilitou aquele lampejo de consciência sobre algo a ser focado, a ser iluminado. Quando isso acontece, a continuidade depende de cada um: iluminar ou reconduzir às sombras, aos porões do ser.

Quando isso nos acontece, a continuidade depende de cada um. Para onde cada um irá, o que aqui deixará e o que levará depende de cada um, do caminho de (auto)formação que esse um percorre e dança e dos sentidos que atribui a estas experiências.

Costumo dizer que a arte não é terapia, mas é terapêutica! Curamo-nos nesses caminhos de (auto)formação porque constituir-se e religar-se a si-mesmo, ao outro, ao mundo humano e ao cosmos é um modo de re-mediar, reestabelecer mediações perdidas, de experienciar renovadas mediações simbólicas com a nossa própria existência no mundo, pela corporeidade e pelas criações humanas (FERREIRA-SANTOS, 2010).

Juntos, percebemos que talvez tudo possa se expressar e se re-mediar como corpo que vive, gesticula e imagina a si mesmo criadoramente, até mesmo naquelas falas e danças que nos parecem confusas, caóticas, desarmônicas, exageradas, excessivas e que balbuciam mistérios de nós enquanto buscam formas de pôr-se no mundo em gesto, ato e expressão em plena constituição. Por fim, compreendo que, em nossos caminhos dançantes, muito mais do que buscar e encontrar sentidos, nos engajamos em experienciar os sentidos (KELEMAN, 2001) dessas aberturas com todo o seu mistério que perenemente se mostra e tão logo se oculta, que se tange e tão logo se torna impalpável novamente.

Mas, entre os muitos caminhos possíveis para essa abertura à dança, nesta pesquisa, me voltei intensamente às observações, inflexões e reflexões acerca do que nos emerge ao nos depararmos, confiarmos e dançarmos com a nossa condição humana de sermos respirantes. Descobrimos que podemos aprender, com nossa própria respiração, a realizar trânsitos mais fluidos e imaginantes entre crepúsculos e auroras, no vaivém oscilante do ar em suas variações rítmicas ao longo dos dias, em seu pulso.

E a atenção maior sobre a respiração como processo fecundante de nossas criações só se tornou consciente neste último ano. Este texto recomeçou inúmeras vezes e se conclui neste segundo semestre de 2021, tempos transformados e ainda tomados pela pandemia da COVID-19, uma época em que – apesar de nos escondermos atrás de máscaras de alta proteção e de um recolhimento massivo de privilegiados que têm condições de trabalhar remotamente – se escancara o inevitável padecimento da respiração planetária e da própria humanidade como apenas mais uma espécie que adoece com desequilíbrios ecológicos (e humanitários) generalizados.

Recordo o texto “O direito universal à respiração”, escrito por Achille Mbembe (2020) ainda no início da pandemia:

> O horizonte, visivelmente, está cada vez mais sombrio. Presa em um cerco de injustiça e desigualdade, boa parte da humanidade está ameaçada pela grande asfixia, e a sensação de que nosso mundo está em suspenso não para de se espalhar (p.7).

O filósofo camaronês ainda questiona:

> Em que consiste respirar, efetivamente, senão na absorção de oxigênio e na expulsão de dióxido de carbono, ou ainda em uma troca dinâmica entre sangue e tecidos? Mas, no compasso em que anda a vida na Terra, e em vista do pouco que resta da riqueza do planeta, estaremos tão distantes assim do tempo em que haverá mais dióxido de carbono para inalar do que oxigênio para aspirar? (p. 9)

Se nossa condição é de respirantes e nossa respiração aglutina, como vimos nesta pesquisa, a real e a simbólica manutenção da vida humana, por quanto tempo seríamos capazes de manter alguma apneia de contatos e trocas com o nosso mundo por conta do medo de uma doença asfixiante?

Nossa asfixia não é de hoje. Quantas vezes escutamos de participantes dos diferentes núcleos do Lab_Arte[40] sobre nossos encontros serem um espaço de respiro*, um tempo para tomar fôlego*, para se sentir vivo*, para voltar sonhar* e então retornar ao maçante e acelerado cotidiano com uma nova sensação de ser e estar? As expressões desses ditos não são escolhidas ao acaso.

Reverencio as palavras de Mbembe (*ibid*):

> Antes deste vírus, a humanidade já estava ameaçada de asfixia. Se houver guerra, portanto, ela não será contra um vírus em particular, mas contra tudo o que condena a maior parte da humanidade à cessação prematura da respiração, tudo o que ataca sobretudo as vias respiratórias, tudo que, durante a longa duração do capitalismo, terá reservado a segmentos de populações ou raças inteiras, submetidas a uma respiração difícil e ofegante, uma vida penosa. Para escapar disso, contudo, é preciso compreender a respiração para além de seus aspectos puramente biológicos, como algo que é comum a nós e que, por definição, escapa a todo cálculo.

[40] Trata-se de impressões recorrentes compartilhadas em reuniões e partilhas entre coordenadores de núcleos ao longo dos anos em que integro o Lab_Arte (2012–).

> Estamos falando, portanto, de um *direito universal à respiração* (p. 9).

Um direito que, insiste o filósofo, deve ser entendido como "direito fundamental à existência", "um direito originário de habitar a Terra, próprio da comunidade universal de seus habitantes, humanos e outros" (*ibid*, p. 10), um direito que exercemos e exercitamos ao longo desses encontros com a vontade de respirar e de dançar.

Na manhã do sábado, 26 de setembro de 2020, vivemos um reencontro *online* entre iniciados, pessoas que já haviam participado do núcleo de dança do Lab_Arte junto comigo. Ali não éramos mais educadora e aprendizes, éramos pessoas amigas se reencontrando para resgatarem juntas aquela nossa vitalidade poético-dançante aparentemente deixada em 2019. Éramos pessoas que se dispuseram a compartilhar esses caminhos desconhecidos rumo a um horizonte possível de ser, existir e re-existir dançante nesta nossa situação coletiva.

Aquela foi uma reunião de resistência que se fez re-existência em nossos cantos-casas, uma experiência presencial e dançante através de nossas telas, as quais preferimos naquele momento chamar de janelas. Uma experiência de presenças criativas, que, deliciosamente em uma sã-loucura*, como descreveu uma dançante, se abriram a respirar junto, a respirar muito(!) e dançar até o corpo transbordar em suor e êxtase. Uma busca, como diz Maurice Merleau-Ponty (2011, p. 114) por "compreender a função do corpo vivo realizando-a eu mesmo e na medida em que sou um corpo que se levanta em direção ao mundo".

Há muito não nos era tão poderoso exercitar presenças de corpo inteiro, lembrar que respirar é preciso, reaprender continuamente a modular a respiração, ampliar e habitar cantos e recôncavos do corpo e dos lares, restaurar a vitalidade e os contatos que nos foram e ainda nos são possíveis para, como sugere o autor indígena Ailton Krenak (2019), "adiar o fim do mundo".

> Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim (*ibid*, p. 13).

E continua:

> É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros. Poder ter um encontro como este, aqui em Portugal, e ter uma audiência tão essencial como vocês é um presente para mim. Vocês podem ter certeza de que isso me dá o maior gás para esticar um pouco mais o início do fim do mundo que se me apresenta. E os provoco a pensar na possibilidade de fazer o mesmo exercício. É uma espécie de tai chi chuan. Quando você sentir que o céu está ficando muito baixo, é só empurrá-lo e respirar (*ibid*, p. 13-14).

Naquela manhã ensolarada de sábado, farejamos o azul na janela de nossos cantos; reacordamos os corpos, maleabilizamos nossas rígidas articulações, descansamos os olhos da proximidade da tela do computador ou do celular, dançamos empurrando móveis, paredes e tetos, aumentando nossos espaços, redescobrindo possibilidades de existência nesses nossos cantos metade parede, metade janela; revitalizamos o nosso existir.

Depois escrevemos e reunimos nossas vitalidades poéticas, recolorindo as imagens umas das outras, acompanhando aonde nos levaram aquelas danças. Compartilho, então, alguns desses escritos como desfecho último de toda a minha experiência como coordenadora do núcleo de dança do Lab_Arte, pois a poesia diz mais e diz melhor quando apenas a deixamos reverberar em nós:

passarinho quer voar
se vê prenhe de si
*quer nascer**

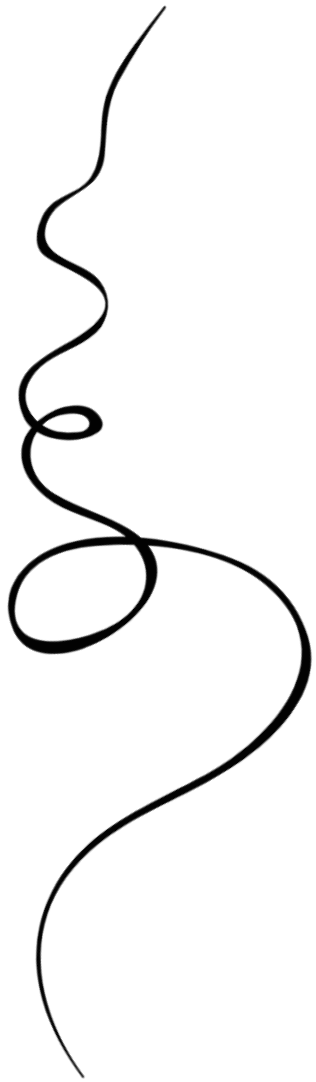
Pés brincantes sabem
a redondeza grave do chão
rolam e deslizam
pulam amarelinha
nos seixos molhados
à beira d'água
Pés lembram quedas
fraturas e torções
Topam com pedras
e descaminhos
Pés descobrem trilhas
sem mapa
Sonham reinos
insondáveis
Pés pedem solas andarilhas
a quem basta o pisar
singrando ventos
farejando rotas
ignotas
*nos calcanhares**

Buscando a leveza de ar, tremendo a dureza de terra.
Esticando os dedos, mas contraindo os músculos – mão direita.
Quero a pluma e o vento, mas sou de chão e ossos.
A mão esquerda faz menos esforço. Obedece menos.
Não tenta a leveza do ar, não contrai, não treme.
É feita de menos ossos, e talvez de mais sangue. Corre entre pedras, desliza.
Não obedece e talvez por isso chega mais perto.
Ser mais mão esquerda. Ser gauche, no sonho e na vida.
Encontrar caminhos entre a pedra e a terra.
Buscar no corpo todo a água-sangue que me corre.
Deslizar entre o que sou e o que há de chão e de céu sob sobre mim.
Pulsar, jorrar.
O movimento contínuo contém em si a pausa
– semente – e o brotar da raiz.
*Pulsar, pausar-brotar...**

só
focinho na janela
farejo o azul
tateio
o peito
o ombro
as doloridas asas sedentárias
pele a pele, tácito contato
toque não-me-toque
carícia choque
cutuque acalento
com tato, vou descolando
a carne dura e seca que recobre os ossos
sangro e umedeço a argila seca
amacio e abro poros nos entres
tateio frestas de tempo
dedilho acordes azuis sobre o pulso cardíaco
e o sol maior evocado pelos entres das costelas
vibra e desperta escápulas aladas
sós
elas ensaiam seu voo
incandescente
*lado a lado**

Foto 58 – Núcleo de Dança Lab_Arte (2015). Foto: Nádia Tobias Yanim.

EPÍLOGO



Começa a entoar os cantos que seu espírito protetor lhe ensinou durante a iniciação.
Dançar até começar a transpirar muito e o espírito vir falar-lhe.

– Mircea Eliade (2002, p. 264)

As boas canções querem ter um bom eco;
após uma boa canção, deve-se manter um longo silêncio.
Assim fazem todos esses, os homens superiores.

– Friedrich Nietzsche (2018, p. 285)

Percorridos tantos anos de investigação, observações, intervenções corporais, dúvidas, hesitações, acertos e erros, o que me parecem ser típicos de uma jornada interpretativa autêntica constituída de corpos e existências, o que mais posso dizer ao final de um caminho que se encerra com a finalização deste doutorado?

Haveria ainda o que dizer depois de tantas evidências experimentais e poéticas da corporeidade que se abre a dançar suas íntimas expressões, após relações existenciais e de conjunta criação cultivadas nos mais variados âmbitos: escola, academia de dança, espaços de educação não-formais, universidade, Lab_Arte, amigos que, pela sua dinâmica experiencial, sempre tornam a escapar das categorias mais rígidas dos modos de construção de conhecimento acadêmico.

Sobre este aspecto, Gilbert Durand (1995) nos aclara e compartilha sua indignação:

> A mentalidade científica e técnica contemporânea permite que se viva autenticamente uma experiência simbólica? Em que condições? Quando me fizeram estas duas perguntas, vi-me ao mesmo tempo seduzido pela indagação sobre as possibilidades de uma experiência simbólica atual e também irritado com a superstição dogmática sobre a existência de uma "mentalidade científica e técnica" (p. 25).

E ele nos socorre para tentar compreender a pressão produtivista e iconoclasta – ainda que, contraditoriamente, se debruce sobre as imagens em seus discursos – no âmbito da academia e, infelizmente, mesmo no interior das bolhas de respiro daqueles que intentam alguma reforma significativa do pensamento:

> Contra a pedagogia mundana de um certo positivismo, é preciso reconhecer em quase toda a antropologia contemporânea o primado antropológico da *prenhez simbólica*, como o fez Cassirer. A consciência da matéria e seu método – para seguir esse eixo antagônico apontado por Bachelard, o de uma subjetividade poética da coordenação dos temas e dos esquemas do imaginal, no seio de classes ou categorias poéticas cujas categorias lógicas não passam de demarcações secundárias (*ibid*, p. 44, grifos do autor).

Tenho a impressão de que a preocupação classificatória, taxonômica, de ordem

aristotélica e cartesiana, ao tentar aquietar aquilo que nos é inquietante, trairia o imaginário convertido num apenas heroico e diurno objeto de estudo. Marcos Ferreira-Santos (p. 176) assim dialoga comigo:

> Diante dos deslizes investigativos neste campo de pesquisa em que, rapidamente, se sucumbe a uma compulsão taxionômica da classificação das imagens, perdendo de vista o potencial hermenêutico e detendo-se ainda na organização mais semiótica das imagens em seu congelamento como ícone, retomamos o imperativo imaginativo e cinemático da imagem. Inadvertidamente, nos estudos sobre os terrenos míticos é comum a índole classificatória do trabalho superficial dos antropólogos, arqueólogos ou psicanalistas, pois a matéria sobre a qual se debruçam está isolada da força imaginante que a mantém viva e em movimento. Registradas no livro ou congeladas na memória verbal dos inquisidores, racionalizadas pelos conceitos e inventariadas no *codex*, mortos como num dicionário de símbolos, se assemelham aos sonhos registrados no caderno noturno esperando a classificação do especialista (FERREIRA-SANTOS, 2017, p. 176).

Outra voz que aqui dialoga comigo de maneira convergente é a de Maurice Merleau-Ponty (2012) – e convém esclarecer que não se trata de acumular ainda mais citações, mas de ser generosa com a leitora e o leitor ao evidenciar, neste epílogo que se almeja considerações finais, o diálogo e as ressonâncias entre nossas vozes, assim como o foi durante todo o processo de investigação e de escrita desta tese. Assim descreve o fenomenólogo:

> Enquanto a linguagem funciona verdadeiramente, ela não é um simples convite, para aquele que escuta ou que lê, a descobrir nele mesmo significações que já estão aí. É o artifício pelo qual o escritor ou o orador, tocando em nós essas significações, faz que emitam sons estranhos, que parecem a princípio falsos ou dissonantes, e depois nos alia tão bem a seu sistema de harmonia que doravante o consideramos como nosso. Então, dele a nós, não haverá mais que puras relações de espírito a espírito. Mas tudo isso começou pela cumplicidade entre a fala e seu eco, ou, para usar o termo enérgico que Husserl aplica à percepção de outrem, pelo "acasalamento" da linguagem (*ibid*, p. 43).

Neste acasalamento da linguagem, as pensadoras e pensadores, autoras e autores, investigadoras e investigadores que me acompanham vêm confirmar que não chorei sozinha lágrimas de fogo (pitangas, em tupi), mas que o cenário é mais avassalador do que se pensa. Outra voz que ressoa junto é a de Emmanuel Mounier, pensador personalista:

> [sobre a *libido sciendi* dos teólogos, o desejo por conhecer] nem ninguém pensou em confundi-las com o amor à verdade. Jung e Adler insistiram quanto a função de proteção contra a ansiedade que frequentemente exigimos do conhecimento. A inteligência funciona em parte para cobrir de esquemas a fluida realidade, de planos o futuro terrível, de justificativas o remorso acumulado de nosso passado. Quando elaboramos uma ordem intelectual, nunca sabemos a princípio se descobrimos um arranjo profundo das coisas ou se não estamos trabalhando para tranquilizar nossa ignorância; quando procuramos o classicismo, se perseguimos a vida ou a morte. Pode-se dizer mais. Se conhecer é trazer o desconhecido de volta ao conhecido, o incerto ao que já está domesticado e organizado[41] (MOUNIER, 1947, p.632–633).

E o filósofo passa a ser ainda mais claro e enfático na insuficiência das classificações superficiais e ilusórias que buscam aquietar os espíritos investigadores diante da tentativa de isolar a chama de uma vela para a sua dissecação:

> Essas classificações artificiais podem abranger uma grande riqueza de análises. Mas elas são estéreis como uma contagem. Elas desintegram a investigação psicológica em uma multiplicidade de traços e tipos, cada um dos quais é uma espécie de limite *onde* termina uma linha de descrição, sem abrir caminho para novas pesquisas, sem oferecer à compreensão o apoio de uma estrutura

[41] Tradução livre do original: "[la *libido sciendi*, désir de connaître] Pas plus personne ils n'ont pensé les confondre avec l'amour de la vérité. Jung et Adler ont insisté sur la fonction de protection contre l'angoisse que nous demandons souvent à la connaissance. L'intelligence fonctionne en partie pour couvrir de schémas la fluante réalité, de plans le redoutable avenir, de justifications les remords montés de notre passé. Quand nous élaborons un ordre intellectuel, nous ne savons jamais au premier abord si nous découvrons un agencement profond des choses ou si cherchons un classicisme, si nous poursuivons la vie ou la mort. On peut dire plus. Si connaître, c'est ramener l'inconnu au connu, l'incertain à ce qui est déjà apprivoisé et organisé" (MOUNIER, 1946, p. 632–633).

> inteligível ou uma lei de gênese[42] (MOUNIER, 1947, p.14, grifo do autor).

Na mesma direção, Gilbert Durand, ao investigar junto com Chaoying Sun, a natureza ígnea da figura e culto de Xangô no Brasil – efetuando aquilo que João de Jesus Paes Loureiro (2008) chama de uma "etnocenologia do mito" em sua "expressão simbólica do sentimento" (p. 101) – nos aclara e conforta ao sugerir a oralitura como forma energética e formadora, base ancestral do mito: sua fala, seu gesto, sua dança.

> Por que esta mudança de cenário e essa incursão na "oralitura"? Porque o miticiano não pode se contentar com um estudo, mesmo que seja mitocrítico de narrativas míticas *escritas* – e no Ocidente são todos estes desde Homero, Hesíodo, Ovídio ou Virgílio... – cartas congeladas como capim seco em um herbário. É essencial para ele estudar o mito em estado de emergência, como ganga "nativa" – como se diz de um mineral – em seu dinamismo formativo[43] (DURAND; SUN, 2000, p. 204, grifos do autor).

Minha ganga nativa sempre foi a dança, essa mina nascente onde brotam olhos d'água por entre terra, pedras e minérios preciosos, quero dizer, esse manancial de imagens, símbolos e narrativas humanas, ancestrais, que tem a corporeidade, a um só tempo, como substrato vivo e motor, gênese e expressão.

Impossível resulta a tarefa sísifa[44] de tentar categorizar aquilo que é, por natureza,

---

[42] Tradução livre do original: "Ces classifications artificielles peuvent couvrir une grande richesse d'analyse. Mais elles sont stériles comme un dénombrement. Elles émiettent l'enquête psychologique en une multitude de traits et de types dont chacun est une sorte de butoir où se termine une ligne de description, sans qu'il ouvre une voie vers de nouvelles recherches, sans qu'il offre à la compréhension le secours d'une structure intelligible ou d'une loi de genèse" (MOUNIER, 1946, p. 14-15, grifo do autor).

[43] Tradução livre do original: "Pourquoi ce dépaysement et cette incursion dans « l'oraliture » ? Parce que le mythicien ne peut se satisfaire d'une étude, fût-elle mythocritique de récits mythiques *écrits* – et en Occident ils le sont tous depuis Homère, Hésiode, Ovide ou Virgile... – lettres figées comme des herbes sèches dans un herbier. Il lui est indispensable d'étudier le mythe à l'état d'émergence, dans sa gangue « native » – comme on le dit d'un mineral – dans son dynamisme formateur" (DURAND; SUN, 2000, p. 204, grifos dos autores).

[44] Referência à Sísifo, na mitologia grega, um astuto mortal condenado a empurrar uma pedra montanha acima, sendo que sempre que conseguia chegar ao topo, tomada por uma força irresistível, a pedra rolava de volta ao ponto de partida, fazendo-lhe eternamente recomeçar seu esforço.

não categorizável: o jorro das imagens em seu movimento num rol amplo de possibilidades e nuances que somente aqueles que vivenciam a experiência tem alguma intuição de seus sentidos e significados no próprio processo de criação, na própria corporeidade.

> por meio dos símbolos espaciais do círculo, que está relacionado com um centro, através da roda de raios ou mandala, através da cruz como árvore do mundo, através do semicírculo como símbolo da lua e através das diferentes formas de meandros. O dançarino, por meio das formas geométricas, que se interligam e relacionam, por meio do gesto de seu corpo, constrói na dança sagrada uma ordem que corresponde à ordem do cosmos, sendo que seu corpo é o cosmos minimizado (WOSIEN, 2004, p. 12).

Sem dúvida, como o fizemos aqui, a partir das recorrências (SAURA; ZIMMERMANN, 2021; SAURA; MEIRELLES, 2015), podemos nos empenhar na identificação de alguns sentidos e significados, ressaltar e exaltar algumas imagens e símbolos, buscar reconstituir *closes* congelados ou compor uma espécie de *stopmotion* dos caminhos dançantes. Podemos ainda, no arranjo narrativo composto pelo exercício de densa e poética descrição entremeada a relatos, escritas também poéticas de participantes do Lab_Arte e de seus instantâneos fotográficos, intentar religar e alargar instantes para estudá-los.

No entanto, parece ser como nota o coreógrafo Merce Cunningham (*apud* HUXLEY; WITTZ, 1997, p. 153)

> você tem que amar a dança para aderir a ela. ela não te dá nada em troca, nem manuscritos para guardar, nem quadros para mostrar nas paredes e talvez pendurar nos museus, nem poemas para serem impressos e vendidos, nada, a não ser esse único momento efêmero – quando você se sente vivo[45].

Assim sendo, neste doutoramento, a incessante empreitada foi esta ao longo da

[45] Tradução livre do original: "you have to love dancing to stick to it. it gives you nothing back, no manuscripts to store away, no paintings to show on walls and maybe hang in museums, no poems to be printed and sold, nothing but that single fleeting moment- when you feel alive" (CUNNINGHAM, s.d. *apud* HUXLEY; WITTZ, 1997, p. 153).

qual, no máximo, conseguimos resgatar vestígios sensíveis daquela forma energética primeira: seus próprios movimentos, ritmos, pulsos, cóleras, resignações, gritos, murmúrios e silêncios, os quais tragicamente nascem, morrem e renascem como instantâneos que nos deixam – apesar de suas exuberâncias – apenas algumas ressonâncias e repercussões.

Essa dificuldade, que é necessário confessar, reside no fato incontestável de que a dança, assim como o ritual dela derivada, se constitui na base mesma de toda linguagem dos seres vivos. Vide o exemplo da dança de acasalamento de diversos animais, repleta de rituais precisa e instintivamente obedecidos, que pressupõem a preparação do terreno e a exibição cada vez mais enfática e sedutora para a obtenção do desejo ritual: o encontro, o contato e o próprio acasalamento. E, não apenas na vida de todos os seres vivos, mas, especialmente aqui, na base mesma da cultura e da linguagem humana, suas formas simbólicas, sua expressão como ato e comunicação.

> [...] o rito tem uma base natural e nasceu antes que o ser humano pudesse falar, como vivência integrada de corpo, ambiente, simultaneidade de sagrado e profano. No ritual, o gesto, a palavra, o movimento e a ação se unem trazendo uma concepção holística. A dança teria sido a primeira forma de ritual e a linguagem teria sua origem nele.
> [...] ao proporcionar a trans-posição do mundo ele é, para Terrim, um elemento de estruturação e organização do mundo, que organiza a consciência. Ele promove a simpatia universal, ou seja, aquela que "permite captar o mundo como uma totalidade e, ao mesmo tempo, recolhe o sentido do mundo num contexto onde transcendência e imanência formam um 'solo' estupendo e impensável, impossível de ser traduzido pela linguagem ordinária" (LIMA, 2014, p. 105).

Na ganga nativa desta pesquisa, as aberturas à dança foram estabelecendo o *axis mundi*, o eixo, a coluna irradiada que estrutura o arco das experiências e suas manifestações imaginativas, imaginárias e míticas, compreendendo principalmente o imaginário elementar do fogo – contradizendo e, de certa forma, agregando minhas intuições iniciais com os elementos água, terra e ar –, a

corporeidade, os percursos iniciáticos, os simultâneos caminhos simbólicos de criação e (auto)formação, os paradoxos da linguagem e, por fim, no esteio desse arco: a noção de pessoa.

> É sobretudo através do fogo que se "muda a natureza", e é significativo que o domínio do fogo se afirme tão bem nos progressos culturais tributários da metalurgia, assim como nas técnicas psicofisiológicas que fundam as mais antigas magias e místicas xamânicas conhecidas [...]. Quem sabe se o rito de incineração não traduziria ele próprio a esperança de uma transmutação pelo fogo? (ELIADE, 1987a, p. 134).

Ultrapassando as intuições primeiras com relação aos elementares água, terra e ar no movimento da dança, a própria investigação me levou a compreender que todo esse movimento quase inapreensível se pauta pela combustão, uma reação transmutadora entre as substâncias.

Como diz Merleau-Ponty (2012, p. 194):

> o mistério é que, no momento mesmo em que a linguagem está assim obsedada por si própria, lhe é dado, como que por acréscimo, abrir-nos a uma significação. Dir-se-ia que é uma lei do espírito só encontrar o que não procurou.

E como relata Gaston Bachelard (1997, p. 103), citando Goethe, em *Second Faust*:

> "Os corpos se abrasam no noturno caminho, e em derredor tudo goteja de fogo. Assim reina o amor, princípio das coisas! Glória ao mar! glória às suas ondas, cercadas de fogo sagrado! glória à onda! glória ao fogo! glória à estranha aventura!" Não será este um epitalâmio em louvor do matrimônio dos dois elementos?
> Os filósofos mais sérios, diante da misteriosa união da água e do fogo, perdem a razão.

Ainda que também tenha se dedicado a rigorosas e poéticas investigações acerca dos demais elementares: água, ar e terra, é o fogo o velho elemento que guia toda a reflexão poética e rigorosa de Bachelard, desde a sua tese de doutoramento[46]

[46] "Étude sur l'évolution d'un probléme de physique: la propagation thermique dans les solides" , tese de doutorado de Gaston Bachelard, defendida em 1928. Em português, "Estudo sobre a evolução de um problema da física: a propagação térmica do calor entre os sólidos".

até sua última obra publicada em 1961, "*La flamme d'une chandelle*" (em português, "A chama de uma vela"), sendo esta última aquela em que o filósofo-poeta se descreve como um fazedor de livros frente a chama de uma vela.

Leiamos agora essa poderosa descrição do filósofo e mitólogo Mircea Eliade (2002), na qual o fogo tem papel fundante na iniciação dos xamãs.

> o xamã começa a pular; seus gestos são rápidos e violentos. Finalmente, instala-se no meio da iurta e, reacendendo-se o fogo, volta a tocar tambor e a dançar. Lança-se no ar, a uma altura que às vezes chega a ser de quatro pés. Grita, em delírio. Trata-se, evidentemente, de uma "ascensão" extática ao Céu. Os xamãs esquimós habakuks também tentam atingir o Céu com saltos rituais. Depois, nova interrupção, entoa então um hino solene com voz baixa e grave. Segue-se uma dança ligeira, durante a qual ele canta em tom um tanto irônico ou, ao contrário, de imprecação, dependendo dos seres cuja voz imite. Finalmente, aproxima-se do doente e intima a causa da doença a retirar-se, ou então retira o mal, leva-o para o meio da sala sem interromper suas imprecações, expulsa-o, cospe-o, empurra-o a pontapés ou expulsa-o da mão as soprando. É então que começa a viagem extática do xamã (p. 203).

E isso nos faz refletir se seria esse fogo transmutador o iniciador da corporeidade numa relação pedagógica, como em uma atualização mítica do velho xamã, ainda que dessacralizado pelos planos de aula, projetos e roteiros institucionais.

> Como se vê, esse descenso extático ao fundo do mar comporta uma série ininterrupta de obstáculos tão semelhantes às provas de iniciação que é possível confundi-las com estas. A passagem por um espaço que está sempre a fechar-se e por uma ponte estreita como um fio de cabelo, o cão infernal, o apaziguamento da divindade irritada, tudo isso reaparece como leitmotiv tanto nos relatos iniciáticos quanto nos de viagens místicas ao "além". Em ambos os casos ocorre a mesma ruptura no nível ontológico: trata-se de provas destinadas a confirmar que aquele que empreende tal feito superou a condição humana, ou seja, que é comparável aos "espíritos" (imagem que revela uma mutação de ordem ontológica: ter acesso ao mundo dos "espíritos"); pois se não fosse um "espírito" o xamã nunca poderia transpor passagem tão estreita (ELIADE, 2002, p. 254).

Reconhecemos na descrição acima imagens recorrentes que se relacionam com imagens, estados e dinâmicas que percorremos ao longo desta jornada

interpretativa. As provações do xamã em seu próprio processo iniciático, assim como as daqueles por ele iniciados, nos colocam frente a necessidade da transmutação ou trans-formação, em que os níveis diferenciados de realidade vão sendo transpostos em favor de uma melhor compreensão de si mesmo e dos outros no nosso mundo concreto. A linguagem simbólica intransponível e própria das experiências estéticas e existenciais jamais poderá ser reduzida a qualquer classificação preestabelecida.

> Mas é preciso levar em conta também outro fato: afora os raros casos de "especialização infernal" (descensos exclusivos aos Infernos), os xamãs siberianos são capazes tanto de realizar ascensões celestes quanto descidas às regiões inferiores. Vimos que essa técnica dupla está de certo modo relacionada com a própria iniciação, visto que os sonhos iniciáticos dos futuros xamãs contêm tanto descensos (= sofrimentos e mortes rituais) quanto ascensões (= ressurreição) (ELIADE, 2002, p. 206)

O drama vegetal do renascimento ou ressurreição, próprio dos ritos iniciáticos, pressupõe esse caminho botânico e mítico: anábase (subida), catábase (descida), transformação nos ínferos, para converter-se na aurora de nova planta, árvore ou flor, resultado da transformação ígnea no interior dos ínferos. No caso desta investigação, um imaginário mergulho crepuscular na própria corporeidade, um percurso por entre as nervuras de nossa matéria viva respirante, os ínferos da musculatura, dos órgãos, dos ossos, até a expressão inspirada e renascida dos gestos da dança que querem comunicar algo indizível, mas que misteriosamente se palpabiliza.

> A iniciação apresenta em todos os lugares as mesmas linhas mestras das iniciações à vida mística: vocação, isolamento, aprendizagem com um mestre, obtenção de um ou mais espíritos familiares, rituais simbólicos de morte e ressurreição, linguagem secreta (ELIADE, 2002, p. 248).

A mitóloga Christine Downing (1998) assim reforça minhas constatações quando se refere ao arquétipo da velha em sua íntima ligação com as transformações da corporeidade, no caso específico de nós, mulheres:

> Nós, mulheres, fomos socializadas para atribuir um grande peso à aparência do nosso corpo e, por isso, talvez seja difícil para nós aceitar o seu envelhecimento. Por certo que levo uma nítida vantagem, nos momentos em que posso me tornar genuinamente interessada pelas modificações físicas que ocorrem no meu corpo: as manchas castanhas que cobrem meus braços e peito, as veias saltadas de minhas mãos, a barriga flácida, as rugas faciais que registram minhas ansiedades e meus deleites, a pele solta que pende de meus braços, as nádegas murchas e flácidas, os pelos pubianos que vão se adelgaçando. Barbara Macdonald comove-me profundamente com a naturalidade com que expressa sobre isso. Digo muitas vezes para mim mesma, presa de deslumbramento: "Esse é o meu corpo fazendo isso." Não posso detê-lo. Nem sei o que ele está fazendo. Não saberia como orientá-lo. Meu próprio corpo está passando por um processo que só o meu corpo sabe de que se trata. Nunca fiquei velha antes, nunca morri (DOWNING, 1998, p. 190).

Só meu corpo sabe do que se trata, só nossos corpos sabem do que se trata. E, por isso, sua comunicação se faz em formas simbólicas que vão constituindo uma linguagem secreta embebida de mistérios intraduzíveis para a verborragia reinante do furor explicativo. E o que seria esta corporeidade iniciadora senão um guia de alma (em grego, *psychopompós*) condutor aos mistérios? Como uma antiga fórmula no âmbito da antropologia da pessoa, o mistério não é para ser explicado, mas para ser profundizado em sua experiência, como bem diz Fabiana de Pontes Rubira (2006, p. 133).

Daí o seu caráter de difícil apreensão, mas que solicita uma pré-compreensão:

> a linguagem exprime tanto pelo que está entre as palavras como pelas próprias palavras, tanto pelo que não diz quanto pelo que diz, assim como o pintor pinta tanto pelo que ele traça quanto pelos espaços em branco que dispõe ou pelos traços de pincel que não efetuou (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 87).

... assim como a pessoa dançante dança tanto pelos gestos que realiza, criando sua expressão, quanto pelos gestos que não realiza, criando impressões e pré-compreensões.

Ainda no âmbito dos percursos iniciáticos xamânicos, Eliade (2002), evidencia o

quanto este processo de transformação está relacionado ao caráter ígneo da música, da dança e das linguagens secretas que se atualizam na forma poética que revela o fundo das coisas em sua inspiração:

> Quando prepara o transe, o xamã bate o tambor, chama seus espíritos auxiliares, fala uma "língua secreta" ou a "língua dos animais", imitando sua voz e sobretudo o canto dos pássaros. Acaba por obter um "estado segundo" que põe em ação a criação linguística e os ritmos da poesia lírica. Ainda hoje, a criação poética continua sendo um ato de perfeita liberdade espiritual. A poesia refaz e prolonga a língua; toda linguagem poética começa sendo uma linguagem secreta, ou seja, a criação de um universo pessoal, de um mundo perfeitamente fechado. O ato poético mais puro tenta recriar a língua a partir de uma experiência interior que, assemelhando-se por isso ao êxtase ou à inspiração religiosa dos "primitivos", revela o fundo das coisas. É a partir de criações linguísticas dessa ordem, possibilitadas pela "inspiração" pré-extática, que as "linguagens secretas" dos místicos e as linguagens alegóricas tradicionais se cristalizaram depois (*ibid*, p. 425).

A inspiração, seja em seu sentido mais corrente de ser arrebatado pela alma da criação poética, ou no seu sentido mais técnico de momento respiratório (*prana*, dizem os hindus) de introdução do ar nos pulmões para a sua combustão e transformação em energia, também se pode traduzir em momento iniciático:

> "inspiração" (isto é, o término da iniciação) equivale à cura (*ibid*, p. 221)
> Sabemos que o essencial da iniciação aos Mistérios consistia na participação na paixão, na morte e na ressurreição [...] o sentido e a finalidade dos Mistérios eram a transmutação do homem: pela experiência da morte e da ressurreição iniciáticas, o mito mudava de regime ontológico (ELIADE, 1987a, p. 118).

A introdução ou participação nos mistérios, condição básica dos ritos de iniciação, ainda que hoje disfarçados nos nossos cotidianos, não elimina o caráter secreto da linguagem como formas simbólicas de mediação da existência humana no mundo e com o mundo. Evidentemente que não defendo aqui um segredo só garantido aos aprendizes, aos neófitos ou adeptos de qualquer seita; mas, o caráter secreto da linguagem está, precisamente, na sua impossível

realização como linguagem mesma. Algo que o fenomenólogo Merleau-Ponty (2012) tratou à exaustão ao longo de sua obra:

> A clareza da linguagem não está por trás dela, numa gramática universal que traríamos conosco, está diante dela, naquilo que os gestos infinitesimais de cada garatuja no papel, de cada inflexão vocal, mostram no horizonte como sentido deles. Para a fala assim compreendida, a ideia mesma de uma *expressão consumada* é quimérica (*ibid*, p. 65, grifos do autor).

E este sentido carregado nos gestos infinitesimais não se reduz ao jogo verbal somente de possíveis racionalizações, pois "essa intenção se enfraquece à medida que se efetua; para que seu desejo se realize, é preciso que não se realize por completo e, para que uma coisa seja dita, é preciso que jamais seja dita absolutamente" (*ibid*, p. 76).

Para que algo seja dito é vital que nunca seja dito inteiramente; ou ainda, na máxima de Joseph Campbell (2004, p. 274), que nos proporcione "aos olhos e ao coração um sinal silencioso", um gesto que preserve seu intrínseco mistério. "Apenas na dança sei falar o símile das coisas mais altas: – e meu mais alto símile permaneceu não dito em meus membros!", disse Zaratustra (NIETZSCHE, 2018, p. 107). Pois que "é o todo que tem um sentido, não cada parte" (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 65). No todo do processo, no todo do texto, no todo da experiência é que reside um ou mais sentidos que sempre escaparão a qualquer intento de que se apartar a poesia de nossos pensamentos.

Então, chegamos ao umbral da jornada interpretativa onde os resultados possíveis estão dispostos à leitora e ao leitor, naquilo que foi possível ser feito no âmbito de um doutoramento. Há muito mais a ser vivenciado, refletido, dito, analisado, amplificado e profundizado? É claro que sim. Mas, isso é projeto para toda a vida, não cabe e nem se reduz a uma tese.

Eis aqui um instantâneo fotográfico do momento em que esta tese é finalizada. E, como tal, diria Bachelard (2010), trata-se da intuição de um instante poético.

Ainda paira um ar de mistério?... Sim, e aqui devemos nos deter para proteger aquilo que é pulsante e vívido a fim de não seja exaurido como "capim seco em um herbário", usando a expressão de Durand e Sun (2000, p. 204).

> É no mais íntimo de mim que se produz a estranha articulação com o outro; *o mistério de um outro não é senão o mistério de mim mesmo*. Que um segundo espectador do mundo possa nascer de mim, é algo que não se exclui; ao contrário, isso se torna possível por mim mesmo, se pelo menos reconheço meus próprios paradoxos (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 221, grifos meus).

E, se o mistério de mim mesma é a base das minhas relações interpessoais, solo por onde é possível caminhar em uma pesquisa na área das humanidades, poderíamos negligenciar toda a arquitetura da investigação por ter sido feita sob a conjugação das primeiras pessoas do singular e do plural? A experiência existencial seria um obstáculo para a compreensão? Não me parece.

Ó castanheiro, grande florescente enraizado,
Tu és a folha, a flor ou o caule?
Ó corpo embalado à música, Ó olhar brilhante,
Como podemos distinguir a dançarina da dança? [47]
(YEATS, 2002, p. 105)

Parece-me mais que "é sempre sobre uma experiência existencial que se constrói uma cultura (ELIADE, 1987b, p. 102). Aqui faço coro a essas e esses estudiosos que seguem às margens do imaginário, especialmente à terceira margem deste rio (GUIMARÃES ROSA, 1994): a de dentro. Somos buscadoras e buscadores de rupturas e reviravoltas necessárias – duas categorias essenciais da pessoa, segundo Mounier (1964) –, pesquisadoras e pesquisadores ainda resistentes à acomodação nos labirintos dos departamentos e dos fazeres produtivos acadêmicos, embora seja justamente neste âmbito em que é possível realizar um doutoramento e todas as nossas pesquisas – e por isso sou grata a eles.

[47] Tradução livre do original: "O chestnut tree, great rooted blossomer, / Are you the leaf, the blossom or the bole? / O body swayed to music, O brightening glance, / How can we know the dancer from the dance?"

Contudo, ainda prefiro me liberar das amarras epistemológicas que podem aprisionar o avanço das investigações, aproveitar delas apenas o necessário para uma reforma do pensamento acerca das pesquisas que volteiam a existência e as artes humanas:

> o labirinto é por excelência a imagem de uma iniciação... Por outro lado, considero que toda existência humana se constitui por uma série de provações iniciáticas; o homem constrói-se a partir de uma série de iniciações inconscientes ou conscientes (ELIADE, 1987b, p. 27).

Neste coro, me junto à emblemática oposição que faz Gilbert Durand (1995) em A fé do sapateiro: "A gnose matutina que a inspira é uma oposição radical, tanto à unidimensionalidade cientificista como à unidimensionalidade teológica que é o fanatismo" (p.110).

O cientificismo e o fanatismo são apenas duas faces dessa unidimensionalidade. A gnose, o conhecimento do meu mundo interior através do conhecimento do mundo exterior, ainda que seja uma forma epistemológica que ainda enfrenta resistências no âmbito das metodologias de pesquisa, é imprescindível no âmbito das valorosas metodologias e tem uma base comum com a antropologia da pessoa (MOUNIER, 1946, 1964; RICOEUR, 1994, 2008).

> Mais ainda: não é sequer a palavra por dizer que eu viso, nem mesmo a frase, é a pessoa. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 51)

> A pessoa, como vimos, é unidade significativa, o caráter é forma geradora e determinante de uma melodia estrutural [...] nós teremos um quadro complicado, mas não um quadro explicado[48] (MOUNIER, 1946, p. 47).

> não podemos mais sistematizar nossos entusiasmos. [...] É preciso que as pessoas racionais perdoem àqueles que escutam os demônios do tinteiro (BACHELARD, 1989, p. 28–29).

[48] Tradução livre do original: "La personne, nous l'avons vu, est unité significative, le caractère forme génératrice et déterminante d'une mélodie structurelle [...] nous aurons un tableau compliqué, mais non pas un tableau expliqué" (MOUNIER, 1946, p. 47).

Esta coimplicação do fogo, da corporeidade, dos processos de iniciação, dos caminhos de criação, dos paradoxos da linguagem e, por fim, da noção de pessoa; ainda que pareça complicada – por vezes até confusa –, sem ceder às explicações burocráticas e excessivamente cientificistas da passagem estreita, é uma maneira de ser leal à oralitura, nos termos de Durand. Oralitura do corpo dançante, mitopoética do corpo em dança que dança sua (auto)formação através da nossa grande pergunta: *Aonde leva esta dança?*

"Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar.
Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo.
Eu sou mais forte do que eu"

– Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres
Clarice Lispector (1982, p. 5)

[...] deu a volta, apertando as mãos de seus amigos com malícia e amor
– como alguém que tem algo a reparar e de que se escusar com cada um.
Mas, quando chegou junto à porta de sua caverna,
eis que novamente ansiou pelo bom ar lá de fora e por seus animais –,
e quis escapulir.

– Assim Falou Zaratustra
Friedrich Nietzsche (2018, p. 287)

anoitece
fecham-se as pálpebras
abrem-se as pestanas de dentro
mergulha
o corpo escorregadio
dentro do coração
vela na mão
do breu,
o brio

sente
o sangue pulsando
entre seios
na jugular
punhos e tornozelos
no fundo dos olhos
nas escápulas
no diafragma
na pelve

percorre
caminhos sanguíneos
sinuosidades
célula a célula
órgão a órgão
osso a osso

emergem
intimações íntimas
gesticulações carnívoras
à superfície da pele, do pelo

sua
humanidades húmidas
escritas com o vivo graal
de nossos corpos dançantes

pulsa
respira
dança sua dança
e a nossa dança
dança
dança...

Foto 59 – “Aonde leva esta dança”
Dança: Barbara Muglia. Ikebana: Eric Ito. Edição: Pedro Braga.
Frame capturado da videopoesia “Gira”, uma criação coletiva disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=7dPMi-mJevo&t=3s.
Último acesso em 15 de outubro de 2021.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, v. 4, p. 09–14, 2008.

ALMEIDA, Rogério de; FERREIRA-SANTOS, Marcos. Apresentação. In: ALMEIDA, R. de; FERREIRA-SANTOS, M. (orgs). *O cinema como itinerário de formação.* São Paulo: Képos, 2011. p. 180.

ANDRIEU, Bernard. A emersão do corpo vivo através da consciência: uma ecologização do corpo. *Holos*, v. 5, p. 3–11, 2014.

___. *No corpo de minha mãe*: método emersivo = Dans le corps de ma Mère: méthode émersive. Natal: IFRN, 2015.

AYOUB, Eliana. Gestos, cartas, experiências compartilhadas. *Leitura*, Campinas, n. 58, suplemento, p. 274- 283, jun. 2012.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. São Paulo: Editora Bertrand, 1989.

___. *Fragmentos de uma poética do fogo.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

___. *A psicanálise do fogo.* 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994a.

___. *A dialética da duração.* São Paulo: Editora Ática S.A., 1994b.

___. *A água e os sonhos:* ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

___. *O Ar e os Sonhos:* ensaios sobre a imaginação do movimento. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

___. *A terra e os devaneios do repouso:* ensaio sobre as imagens da intimidade. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

___. *A terra e os devaneios da vontade:* ensaio sobre a imaginação das forças. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

___. *A poética do espaço.* 2.ed. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2008b.

___. *A psicanálise do fogo.* 3.ed. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2008c.

___. *A poética do devaneio.* 3.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

___. *A intuição do instante.* 2.ed. Campinas/SP: Verus Editora, 2010.

BARBOSA, Elyana. *Gaston Bachelard:* o arauto da pós-modernidade. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 1996.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda).* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

___. *O livro das ignorãças.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BAUSCH, Pina. Dance, senão estamos perdidos. *Folha de São Paulo*, 27 ago. 2000.
Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm. Último acesso em: 05/out/2021.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente.* 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus: mitologia ocidental.* São Paulo: Palas Athena, 2004.

CASSIRER, Ernst. *A Filosofia das Formas Simbólicas.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COUTO, Mia. *Antes de nascer o mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DAGONET, François. *Bachelard.* Lisboa-Portugal: Edições 70, 1965.

FREITAS, Alexander de. Apolo-Prometeu e Dioniso: dois perfis mitológicos do "homem das 24 horas" de Gaston Bachelard. *Educação e Pesquisa*, v. 31, n. 1, p. 103–116, 2006.

DOWNING, Christine. A velha. In: DOWNING, C. (org.). *Espelhos do self:* as imagens arquetípicas que moldam a sua vida. 10.ed. São Paulo: Cultrix, p. 187–192, 1998.

DUNCAN, Isadora. *Isadora Duncan: My* Life. 3.ed. New York, London: Liveright Publishing Corporation, 2013.

DURAND, Gilbert; SUN, Chaoying. *Mythe, thèmes et variations*. Paris: Desclée de Brouwer, 2000.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

___. *L'Imaginaire:* Essai sur les sciences et la philosophie de l'image. Paris : Hatier, 1994. Tradução para fins didáticos: José Carlos de Paula Carvalho. Disponível em: http://rogerioa.com/resources/Pós/Durand_Imaginario.pdf. Último acesso em: 05/out/2021.

___. *A fé do sapateiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília UnB, 1995.

___. *Campos do Imaginário*. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 1996.

___. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 4.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Lisboa, Portugal: Relógio d'água Ed., 1987a.

___. *A provação do labirinto:* Diálogos com Claude-Henri Rocquet. Lisboa, Portugal: Publicaçõs Dom Quixote, 1987b.

___. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EHRENBERG, Mônica Caldas. A linguagem da cultura corporal sob o olhar de professores da educação infantil. *Pro-Posições*, Campinas, v. 25, n. 1, p. 181-198, jan./abr. 2014.

EHRENBERG, Mônica Caldas; AYOUB, Eliana. Práticas corporais na formação continuada de professoras: sentidos da experiência. *Educação e pesquisa*, v. 46, n. e217737, p. 1–20, 2020.

FERREIRA-SANTOS, Marcos. Música & literatura: o sagrado vivenciado. In: PORTO, M. R. S.; SANCHEZ TEIXEIRA, M. C.; FERREIRA-SANTOS, M.; BANDEIRA, M. L. (org). *Tessituras do imaginário:* cultura & educação. Cuiabá: Edunic/CICE/FEUSP, 2000, p. 57–76.

___. O espaço crepuscular: mitohermenêutica e jornada interpretativa em cidades históricas. In: PITTA, D. P. R. (org). *Ritmos do Imaginário*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2005a, p. 59–99.

___. *Crepusculário:* conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi. São Paulo: Editora Zouk, 2005b.

___. Oikós: topofilia, ancestralidade e ecossistema arquetípico. *Anais do XIV Ciclo de Estudos sobre o Imaginário – Congresso Internacional:* As dimensões imaginárias da natureza. Recife: UFPE/Associação Ylê Seti, 2006a, s.n..

___. Arqueofilia: o vestigium na prática arqueológica e junguiana. In: CALLIA, M.; OLIVERIA, M. F. (orgs). *Terra Brasilis:* pré-história e arqueologia da psiqué. São Paulo: Paulus, 2006b, p. 125–182.

___. Fundamentos antropológicos da arte-educação: por um pharmakon na didaskalia artesã. *Revista @mbienteeducação*, v. 3, n. 2, p. 59–97, 2010.

___. O ancestral: entre o singular e o universal. In: AMARAL, M. G. T.; CARRIL, L. (org). *O hiphop e as diásporas africanas na modernidade:* uma discussão contemporânea sonre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015, p. 193–233.

___. Mito & Imaginação: concerto grosso para duo de sopro e cordas em fermata e ostinato. In: WUNENBURGER, J. J.; ARAÚJO, A. F.; ALMEIDA, R. (org). *Os trabalhos da imaginação:* abordagens teóricas e modelizações. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2017, p. 215–239.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério. *Aproximações ao imaginário:* bússola de investigação poética. 2.ed. São Paulo: FEUSP, 2012.

FREIRE, Ida Mara. Tecelãs da existência. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 2, p. 565–584, 2014.

GALEANO, Eduardo. *El libro de los abrazos.* 5.ed. Tres Cantos, España: Siglo XXI Ediciones, 1991.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GOMES, Ana Laudelina Ferreira. A educação do homem das 24 horas. In: GOMES, A. L. F.; BRITO, S. B. B. (orgs). *Festins de Seda:* O Festival Myhtos Logos do Imaginário e outras inventices de inspiração bachelardiana. Natal: EDUFRN, 2016, p. 263–272.

GRAHAM, Martha. *Blood Memory.* 1.ed. New York, USA: Doubleday, 1991.

GUIMARÃES ROSA, João. A terceira margem do rio. In: GUIMARÃES ROSA, J. *Ficção completa:* volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 409–413.

___. *Primeiras estórias.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* para uma pedagogia da pedagogia. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HANNA, Thomas. Dicionnary definition of the word somatics. *Somatics*, v. 4, n. 2, 1983.

HILLMAN, James. *Psicologia Arquetípica:* um breve relato. São Paulo: Cultrix, 1995.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão.* (ePUB) ed. São Paulo: Globo, 2001.

HUXLEY, Michael; WITTZ, Noel. *The twentieth-century performance reader.* Londres, Inglaterra: Routledge, 1997.

JAHNKE, Roger. *A promessa de cura do Qi:* criando um bem-estar extraordinário com o Qigong e o Tai Chi. São Paulo: Cultrix, 2005.

JECUPÉ, Kaká Werá. *O trovão e o vento:* um caminho de evolução pelo xamanismo tupi-guarani. São Paulo: Polar Editorial: Instituto Arapoty, 2016.

KELEMAN, Stanley. *Corporificando a experiência:* construindo uma vida pessoal. São Paulo: Summus, 1995.

___. *Mito e corpo:* uma conversa com Joseph Campbell. São Paulo: Summus, 2001.

KIRINUS, Gloria. A linguagem reanimada em Bachelard. In: WILLMS, E. E.; BECCARI, M.; ALMEIDA, R. (orgs). *Diálogos entre arte, cultura & educação.* São Paulo: FEUSP, 2019. p. 199–207.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAMOTHE, Kimerer. L. *Nietzsche's dancers:* Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values. New York: Palgrave MacMillan, 2006.

LANGER, Susanne. K. *Sentimento e Forma.* São Paulo: Perspectiva, 1980.

LARROSA, Jorge. **Tremores**. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LEITE, Maria Isabel; OSTETTO, Luciana Esmeralda. Formação de professores: o convite da arte. In: OSTETTO, L. E.; LEITE, M. I. *Arte, infância e formação de professores:* autora e transgressão. Campinas: Papirus, 2004, p. 11-24.

LIMA, Tania Pessoa. *O sagrado e o ritual vividos em um grupo de danças circulares sagradas de Findhorn sob o enfoque de Carl G. Jung e Roy A. Rappaport.* São Paulo: Pontifícia Universidade Católica PUC/SP, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.* 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

___. *A hora de estrela.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

MACHADO, Antonio. Extracto de Proverbios y cantares (XXIX). Campos de Castilla. In: MACHADO, A. *Antología poética.* Madrid: Salvat Editores, 1969.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível.* Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

MBEMBE, Achille. O direito universal à respiração. *Pandemia Crítica*, N-Edições, p. 1–11, 2020. Disponível em: https://www.n-1edicoes.org/textos/53. Último acesso em: 05/out/2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

___. *O visível e o invisível.* 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

___. *Fenomenologia da percepção.* 4.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

___. *A prosa do mundo.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MILLER, Joan P. *O livro dos chakras, da energia e dos corpos sutis:* uma nova visão das tradições antigas e modernas sobre os nossos centros de energia. 1.ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

MORIN, Edgar. *Ciência com Consciência.* 8.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MOUNIER, Emmanuel. *Traité du caractère*. Paris: Editions du Seuil, 1946.

___. *O personalismo*. 2.ed. Lisboa: Livraria Duas Cidades, 1964.

NIETZSCHE, Friedrich Whilhelm. *Assim falou Zaratustra:* um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia; CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. *Merleau-Ponty e a Educação Física*. São Paulo: Liber Ars, 2019.

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

___. *Uma fenomenologia do corpo*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

___. *Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar...* Natal: IFRN, 2015.

___. *Corporeidades... Inspirações Merleau-Pontianas*. Natal: Editora do IFRN, 2016.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos [livro eletrônico]*. 6.ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007.

ORTIZ-OSÉS, Andrés. *Amor y sentido:* una hermenéutica simbólica. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2003.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. *Educadores na roda de dança:* formação-transformação. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP: s.n., 2005.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *A arte como encantaria da linguagem*. São Paulo: Escrituras, 2008.

PITTA, Daniele Perin da Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. 2.ed. Curitiba: CRV, 2017.

PITTA, Tania da Rocha. Eixos e curvas, para a criação de um espaço intermediário e poético. In: RAMOS, S. S.; PITTA, D. P. R. (orgs.). *Anais do XV Ciclo de Estudos sobre o Imaginário – Congresso Internacional*: Imaginário do envolvimento/desenvolvimento. Recife: UFPE/Associação Ylê Setí, 2011, p. 104–108.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa:* Tomo 1. Campinas, SP: Papirus, 1994.

___. *Hermenêutica e Ideologias*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

RODRIGUES, Barbara Muglia. *Corpocriação:* ensaios mareados sobre caminhos de criação poético-corporal em educação. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP: s.n., 2016.

RUBIRA, Fabiana de Pontes. *Contar e ouvir estórias:* um diálogo de coração para coração acordando imagens. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP: s.n. 2006.

RUMI, Jalal ud-Din. Aonde leva esta dança. In: ARRAIS, R. (org). *Rumi:* a dança da alma. (ebook) ed. [s.l.] Textos para Reflexão, 2013, p. 5.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Visualidades*, v. 10, n. 1, p. 151–164, 2013.

SANTOS, Inaicyra Falcão. Dança e Pluralidade Cultural: Corpo e Ancestralidade. *Múltiplas Leituras*, v. 2, n. 1, p. 31–38, 2009.

SANTOS, Mário Ferreira. *Tratado de simbólica*. 4.ed. São Paulo: Logos, 1963.

SAURA, Soraia Chung; ZIMMERMANN, Ana Cristina. Gaston Bachelard: contribuições para os estudos do corpo e do movimento. In: CARDONA, A. C. O.; CAMARGO, M. R.; MENEZES, R. C. D. (orgs). *Red de educación Contemporánea en Latinoamérica tendencias latinoamericanas en investigación:* volumen II. 1.ed. Bogotá: Universidad La Gran Colombia, 2018, p. 112–122.

___. Traditional Sports and Games: Intercultural Dialog, Sustainability, and Empowerment. *Frontiers in Psychology*, v. 11, n. January, p. 1–11, 2021.

SAURA, Soraia Chung. Sobre bois e bolas. In: ZIMMERMANN, A. C.; SAURA, S. C. (orgs). *Jogos tradicionais*. São Paulo: Laços, 2014.

SAURA, Soraia Chung.; MEIRELLES, Renata. Brincantes e goleiros: considerações sobre o brincar e o jogo a partir da fenomenologia da imagem. In: CORREIA, W. R.; MUGLIA-RODRIGUES, B. *Educação Física no ensino fundamental:* da inspiração à ação. Varzea Paulista: Fontoura, 2015, p. 35–60.

SEVERINO, Antonio Joqauim. *Pessoa e existência:* iniciação ao personalismo de Emmanuel Mounier. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1983.

SHAWN, Ted. *Dance we must*. Pittsfiels, Massachusets: The Eagle Printing, 1938.

STRAZZACAPPA, Marcia. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. *Cadernos Cedes*, Campinas, v. 21, n. 53, p. 69-83, abr. 2001.

SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas da; MÜLLER, Marcos José. *Merleau-Ponty em Florianópolis* [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Fi, 2015. v. 148.

SILVA, Ronnie de Almeida Alves da. *Viola caipira e seus ponteios no imaginário popular*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP: s.n., 2019.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TÁVOLA, Artur da. *Do amor:* ensaio de enigma. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

UMEDA, Guilherme Mirage. *Educação na linguagem da anima:* diálogos ontológicos com a música. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP: s.n., 2011.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos.* 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

___. *Dança Degas Desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WILLMS, Elni Elisa; ALMEIDA, Rogério de; FERREIRA-SANTOS, Marcos. A pesquisa como jornada interpretativa: uma leitura metafórica do filme "a lenda do pianista do mar". *Revista Científica das Escolas de Comunicação e Artes e Educação*, v. III, n. 1 (dez2013/maio2014), p. 117–130, 2014.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WOSIEN, Bernard. *Dança:* um caminho para a totalidade. São Paulo: TRIOM, 2000.

___. *Dança:* símbolos em movimento. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Ritmicidade, corpo imaginante e fenomenologia da imaginação em Gaston Bachelard. *Revista Cronos*, v. 4, n. 1/2, p. 107–112, 2003.

___. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007.

YEATS, William Butler. B. Among school children. In: YEATS, W. B. *The collected poems of W. B. Yeats*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2002. p. 105.

ZIMMERMANN, Ana Cristina; SAURA, Soraia Chung. Corpo e espanto na filosofia de Merleau-Ponty. In: NÓBREGA, T. P.; CAMINHA, I. O. *Merleau-Ponty e a Educação Física*. São Paulo: LiberArs, 2019, p. 119–131.

ZIMMERMANN, Ana Cristina. Sobre pausas e silêncios. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, v. 29, n. 9, p. 55–61, 2015.

dormem mil gestos em meu corpo

segredos à espera – – – de
caminhos
dançantes
despertos
na novidade de uma
poiesis
a vida é a chama
chama!

meu corpo humano
solo mais antigo que eu
guarda vivos mistérios
humanos – – –
húmus húmido
que foi
que é
que será

escavações – – –
uma arqueofilia
mítica viva
fonte do existir existindo.
danço só
mas não sozinha
todo o universo
dança comigo

despertam mil gestos de meu corpo

– Barbara Muglia

lab_arte

PULA