

# UMA ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DO SENTIDO DE DANÇAR A DOIS

Nathalia Meggiolaro - Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo

Cristiano Roque Antunes Barreira - Escola de Educação Física e Esporte de Ribeirão Preto da  
Universidade de São Paulo

## Resumo

Entre as diversas definições sobre o que é a dança ou o dançar, temos perspectivas baseadas em dimensões biológica, estética, artística. O presente estudo busca compreender o sentido de dançar a dois pela perspectiva do próprio sujeito que pratica. Metodologicamente o procedimento de alcance dessa experiência é inspirado pela fenomenologia clássica. Encontrou-se, na experiência do dançar, um processo que se inicia no aprendizado visando-a como um espectador que a antecipa até atingir à experiência de dançar propriamente. Nestas duas experiências os sujeitos as vivenciam de modo diferenciado, na primeira há uma atenção constante na movimentação, já na segunda será possível vivenciá-la em sua inteireza.

**Palavras-Chave:** dança, experiência de dançar, fenomenologia.

## Abstract

Among the different definitions about what is the dance, there are perspectives based on biological, aesthetic and artistic dimensions. This study tries to understand the sense of dance in pair from the perspective of the subject who practices it. Methodologically the proceeding to reach this experiment is inspired by classical phenomenology. The dance experiment presents a process that begins in the learning as a spectator until it reaches the experience of dance itself. These two experiences are different to the subject, at the first one there is a constant attention about the movement, in the second it is possible to experience it completely.

**Keywords:** Dance, dance experience, phenomenology

## INTRODUÇÃO

Entre os estudos sobre dança é possível encontrar um largo referencial sobre sua história, compreensões acerca de seu papel funcional à saúde e discussões artísticas e estéticas. Assim como afirmado por Fiamoncini (2006):

Durante anos, a produção científica em dança se limitou a livros de história da dança, biografias e manuais de dança, contendo explicações de termos e técnicas com demonstração de passos através de figuras (p.02).

Entrando no campo das definições é possível encontrar diversas concepções sobre a dança que apesar de serem distintas se complementam. Estas concepções dizem sobre um corpo

que dialoga, gestualiza, que pode expressar os sentimentos da pessoa por intermédio da dança, levando consigo experiências, vivências, sentimentos. Considerando algumas dessas concepções Araujo (2004, p. 5) afirma que “dança é a arte que se despe de implementos para se exprimir. É unicamente o corpo que se dá ao movimento rítmico”. Raul Lody (2006) a entende como uma expressão de indivíduos ou mesmo de grupos. Indo um pouco mais além, para Garaudy (in Silva, 1999 p. 169), “dança não é apenas uma arte, mas um modo de viver”, “um modo de existir”.

Em uma definição mais ampla, Medina et al (2008) nos diz sobre:

A dança, portanto, pode ser entendida como uma forma de movimento elaborado, que fornece elementos ou representações da cultura dos povos, sendo considerada uma manifestação dos hábitos e costumes de uma determinada sociedade (p.100).

As definições apresentadas aqui são importantes para compreender a dança em si, mas a partir dela surgem indagações: Como é este modo de viver do sujeito que dança? Como é vivido o ato de dançar? As respostas a essas indagações são melhores compreendidas se assumirem como ponto de partida os próprios sujeitos que dançam. Este ato para eles pode ter um sentido amplo e denso, não sendo estático como uma definição, mas ser o que a própria pessoa sente viver ao dançar, tudo aquilo que é presente e proveniente deste ato. A fenomenologia clássica inspira a busca dessa compreensão, pois assume, como afirma Ales Bello (2006), que compreender o sentido das coisas é uma possibilidade humana.

Sendo assim, o objetivo deste estudo é identificar e compreender o sentido de dançar a dois colhendo relatos junto a alunos iniciantes em dança de um projeto de extensão universitária. Este projeto, intitulado como “*Dança e Auto-conscientização: descobrindo-se pelo movimento*”, era realizado na unidade da Universidade de São Paulo, inaugurada em 2005 na região leste da capital, a Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Tendo como objetivo, “oferecer aulas de dança que constituam espaços para a promoção de bem-estar biopsicossocial norteados pela auto-conscientização corpórea, emocional e reflexiva”. (BARREIRA, 2009).

## METODOLOGIA

O sentido da dança a dois pode ser entendido partindo da experiência do próprio sujeito que dança, ou seja, de suas vivências. Desta forma, vê-se necessário um método que possa alcançar essa experiência partindo do próprio sujeito que a vivenciou, contemplando um estudo mais aprofundado, isto é, vindo além de conceitos, definições do que seja dança ou do que é a relação interpessoal na dança, mas de encontro aos elementos intuitivos que a compõem. A fenomenologia, por sua vez, é a reflexão sobre um fenômeno ou sobre aquilo que se mostra, permitindo a compreensão de seu sentido (ALES BELLO, 2006, p.18-19). Valendo-se desta metodologia, a intenção desta pesquisa é acessar um conteúdo pré-categorial, que está mais próximo da vivência original do sujeito e não de definições ou conceituações.

O acesso ao conteúdo ocorre em duas etapas, mas que não são separáveis, pelo contrário, um momento necessita do outro. Primeiramente tem-se o ato da identificação para permitir que ocorra uma posterior compreensão do objeto de estudo. O movimento de identificação acontece quando existe um reconhecimento de algo dentre tantos aspectos, dentre inúmeras presenças, de forma a individualizar o que é constante no fenômeno. Este momento associa-se a um dos caminhos da fenomenologia, a *redução eidética*. Nesta redução deixa-se de lado tudo o que não é fenômeno, o que não é constante no mesmo, mas efêmero, temporário ou acessório, a fim de que possa buscar seu sentido, ou seja, coloco entre parênteses apenas o fenômeno, deixando de fora, excluindo tudo o que não faz parte de seu sentido. Estas presenças

podem por um momento estar ao seu lado, mas não fazer parte dele (ALES BELLO, 2006). Sendo assim, identifica-se o que se mostra para poder entrar no fenômeno e percorrer este movimento, um primeiro passo para sua compreensão. A compreensão acompanha o reconhecimento, mas o tem como condição para ser “realizada”.

Como forma de acessar as vivências foram utilizadas entrevistas abertas e em profundidade. Mais de uma entrevista é necessária, pois a experiência pode ser configurada de modo distinto para cada pessoa, porém a vivência possui uma essência que é comum a todos, e só pode ser acessada comparativamente. Esse tipo de entrevista é aberta, pois não parte de uma estrutura rígida de questionamentos pré-estabelecidos, com respostas fechadas, mas de um ponto norteador que guiará o resto do diálogo entre entrevistador e entrevistado. É também em profundidade, pois procura sair da superfície e adentrar na experiência própria da pessoa, antecipando de modo ainda incipiente e apenas inicialmente analítico, embora empático e penetrante, o movimento de identificação e posteriormente a compreensão.

As entrevistas possibilitam a compreensão do próprio fenômeno a partir do entrevistado, no momento em que ele se auto-indaga e pode refletir sobre sua experiência, atingindo assim sua vivência original. Portanto a entrevista se torna um momento de contato compreensivo com o outro, dando atenção às suas experiências e possibilitando um compartilhamento intersubjetivo entre entrevistador e entrevistado, num mútuo auto-esclarecimento das vivências (BARREIRA et al, 2008).

No presente estudo, estas entrevistas consistiram em uma pergunta introdutória sobre o ato de dançar, “*Baseado em suas experiências em dança, como você percebe a dança?*”. Foram realizadas três entrevistas com alunos iniciantes em dança do projeto de extensão universitária “*Dança e Auto-conscientização: descobrindo-se pelo movimento*”.

A escolha por participantes iniciantes em dança deve-se à oportunidade de evidenciar o processo de aprendizado da prática e do aprender com o outro, isto é, a consciência que se aproxima desvelando gradualmente a dança, o outro e o diálogo com o outro.

O critério de seleção dos entrevistados baseou-se na assiduidade das aulas e no interesse expressado verbalmente pelos participantes. As entrevistas foram gravadas e transcritas na íntegra. Posteriormente, foram realizadas análises de cada entrevista seguidas da análise conjunta das entrevistas, isto é, do cruzamento intencional.

## RESULTADOS

A parte dos resultados aqui apresentadas apontam para duas categorias *aprendizado e o dançar*, entendidas como unidades de sentido que foram encontradas no cruzamento intencional – cruzamento que consiste em compreender e individuar as vivências comuns às diferentes experiências pessoais relatadas nas entrevistas.

As categorias são apresentadas em dois momentos distintos, isto é, em um primeiro momento os participantes vivenciam o processo de aprendizado de dança, posteriormente, com este conhecimento prévio eles irão passar gradualmente a dançar propriamente.

### Aprendizado

Por se tratar de iniciantes em dança aos pares, nota-se a importância do processo de aprendizado. Aqui o aprendizado é o caminho para o dançar, porém se mostra diferente de uma situação de dança propriamente dita. Isto é, dançar e aprender a dançar são situações distintas. O dançar será constituído com um componente de relaxamento de não preocupação, algo que é “alcançado” depois do aprendizado, conforme explicita o exame da experiência em primeira pessoa: “eu consigo relaxar, assim, quando eu não estou aprendendo um passo, quando eu já tenho consciência dele” (Sujeito 2). Nesse caso, o sentido de “ter “consciência do passo”, ao contrário do que possa sugerir, isto é, ao contrário de dar atenção ao passo, ao contrário de tematizá-lo, “é (...) quando você já conseguiu aderir o passo para seu corpo, [é quando] o seu corpo já sabe fazer”, portanto, “você não precisa pensar, falar para sua cabeça, passar para seu

cérebro; é o corpo que já faz”. Quando não é mais um passo tentado, ativamente procurado, “aí você fala ‘nossa, eu nem sabia que eu lembrava desse passo’, (...) é quando o corpo (...) já introduz o passo e você consegue dançar e não precisa se preocupar ou tentar” (S2).

Ao aprender, a pessoa está preocupada com os passos, com o acertar, por exemplo, e não mais com a dança ou ainda não com a dança, pois a mesma se fragmenta e é ao fragmento que a consciência se ocupa. Sendo assim, alguns pontos são encontrados junto ao aprendizado: atenção e o outro.

#### ○ Atenção

A atenção é vista como um fator predominante para o aprendizado, seja atenção em si, nos passos, no outro. É ela que possibilita um melhor aprendizado de dança. Esta atenção é direcionada a uma preocupação, ao *acompanhar dos passos*, centro gravitacional da atividade da consciência que se articulará a padrões, ao movimento de um outro, à música.

No processo de aprendizagem a atenção como preocupação se mostra num fluxo constante, assim a intenção se modifica no decorrer desse processo. No momento em que o sujeito aprende os passos a atenção pré-ocupada deixa de ser tão necessária, pelo menos enquanto em função de realizar o acerto, já que, ainda que modificada, a atenção está sempre presente. Esta modificação acontece quando o sujeito passa a ter confiança, “eu presto bastante atenção e... de olhos bem abertos (...) eu vou fazendo os passos até criar confiança” (Sujeito 1).

A atenção ao outro é um fator fundamental por se tratar de uma dança a dois. A pessoa, além de atentar a si, atenta ao outro, sendo que três sentidos pré-dominam centralizando os correlatos vivenciais do cuidado com o passo. Conforme será discutido mais adiante, em termos fenomenológicos compreende-se que a materialidade sensível (hilética) compõe e arrasta os atos que sintetizam o dançar: “essa atenção acho que [se] dá na visão em primeiro lugar, (...) como iniciante acho que a visão é uma coisa importante, em saber o que o outro vai fazer, está tentando fazer” (Sujeito 3). O relato dá mostras explícitas de intuir, contudo, o traço de *aprendizagem* contido na prevalência do olhar: “como iniciante”. Também se evidencia a presença fundamental de outra camada de sentido: “E o tato também, né?! Na força que a pessoa está exercendo.” (S3).

Pelo menos nesta etapa de iniciante, a visão vem para o primeiro plano do palco da consciência atenta, sendo o sentido que acompanha a presença do outro. A visão está voltada em estar atenta ao outro, aos passos e à dança, portanto, não se trata da visão reduzida ao sentido natural, mas da visão como dirigente da apercepção, isto é, do horizonte global que inclui o antes e o depois, o projeto de passo, a interação com o outro. Esta atenção redobrada do principiante à visão irá reverberar na relação que a dança tem com o terceiro sentido que compõe sua síntese, aquele que é mobilizado pela música. Tal reverberação, todavia, é negativa – “acho que gera um déficit de atenção na própria música” (S3) – já que, ao estar ativamente monitorando a música em função do acerto do passo, o sujeito retira dela apenas a batida – “você pára de ouvir a música e de prestar atenção na melodia, na letra, etc.”. Este elemento essencial é aquilo que é mais acentuado na música, acento que viabiliza o acontecimento da dança, é correspondente a uma batida que coordena os passos, ou seja, à intersecção de corpo em movimento e som. Consoante o ritmo, intervalo temporal continuado – cadência.

“como iniciante, acho que o máximo depende (...) do quanto você está prestando atenção em si mesmo e na outra pessoa. Passa a ignorar a melodia, a letra, os instrumentos, e passa prestar atenção no ritmo, na batida para saber se está no tempo certo. Atenção ao corpo e à música” (S3).

## O dançar

O dançar diz sobre o momento em que os sujeitos estão dançando. Neste momento há uma diferenciação de quando estão realmente dançando e quando ainda existem elementos que ao serem inseridos no dançar, fazem com que deixe de ser dança propriamente dita, ou melhor, que a dança propriamente dita se obscureça – embora esteja ali, no mínimo, como meta ideal. Dançar efetivamente implica enfoque da consciência voltado ao momento presente, o momento da dança mesma.

O dançar “plenamente” somente acontece quando o movimento deixa de ser mecânico, um gesto que é reproduzido e que não parte do próprio sujeito, isto é, um gesto mais padronizado. Mesmo que a repetição seja necessária ao aprendizado, esta faz com que o movimento seja apenas executado. Quando o sujeito transpassa essa condição, os seus movimentos passam a ser mais do que repetição e, mesmo que se repita um padrão de passo, estes passos tendem a ter relação com a música e com o parceiro, sendo atuados pelo próprio sujeito que apreende essa relação. É neste momento que a dança acontece.

“A leveza.. (silêncio)...a leveza... (silêncio)...é o contrário do que eu falei de ser mecânico, a leveza acho que é justamente a harmonia em relação à música, com a música como um todo. (...) é você estar tão íntimo com a dança, tão familiarizado com ela, que não pareça que você está fazendo uma coisa que te traga um esforço, que você precisa se esforçar. Ser uma coisa natural.” - S3

### ○ *Dança e quase dança*

O que é dançar? Como a dança se mostra à consciência de quem a efetua em primeira pessoa? “Sempre vem pensamentos na minha cabeça, ou... ah, estou pensando nisso, estou pensando naquilo, ou estou preocupada com aquilo – e na dança não: é um momento que tudo desaparece e fica só a dança” (S 2). No momento de dançar, ter qualquer pré-ocupação afrouxa a presença do momento. A distância do momento presente, que se compõe também por presenças anteriores e posteriores, não se dá em função das retenções e protensões, mas em função da vinda à consciência de imagens, lembranças, memórias, padrões exteriores ao próprio momento e que procuram ajustá-lo. Dadas à consciência estas evocações que não são articuladas internamente à dança vivida no momento presente, fazem com que aquilo deixe de ser realmente dança, passando a ser “menos dança”.

Para que isso aconteça é necessário, segundo o que os próprios relatos mostram, que não exista nenhuma preocupação, nada que desvie do momento. Pensar em algo no sentido de se preocupar, faz com que a pessoa não aproveite o momento: “Se é prazeroso pisar no pé da pessoa, que seja. Pelo menos você não vai estar pensando naquilo, preocupado naquilo” (S1). Por outro lado, “se você tiver preocupando, (...) ‘o que ela vai pensar de mim, ela vai pensar que eu sou péssimo dançarino, não sei o que’ e aí você não vai aproveitar” (S1).

A dança acontece quando as pessoas vivenciam essa dança, sem “pensamentos de fora”, e isso faz com que ela seja prazerosa, já que “até agora eu não pensei em nada e só depois você acaba refletindo que aquele momento foi de descontração, que realmente foi uma coisa de prazer” (S1). A evidência de que o dar-se conta do prazer é retrospectivo, isto é, é notado após vivido, faz jus à presença efetiva no agora que constitui originariamente o prazer: “você não pensou nos seus problemas (...) É só no final que você acaba se tocando e dando conta disso e volta à vida real” (S1).

Isso faz com que a pessoa esteja ali, naquele momento e tão somente ali. A retrovisão da experiência, catalisada pelas entrevistas, explicita a intensidade vivida no momento presente e é sugestiva do potencial terapêutico ou, simplesmente, existencial que a dança tem.

“essa sensação de harmonia (...) Sem estar preocupada...estar ali. (...) é estar no exato... no presente. Não é você estar nem no passado, nem no futuro, nem preocupado com prova que vai ter depois, é você estar ali simplesmente dançando e vivendo o presente daquele passo. Sem se

preocupar com mais nada e envolvida com aquilo (...) a gente vive muito no dia-a-dia, nessa preocupação e acaba num... num voltando para o presente. (...) A dança traz isso um pouco (...) de focar um pouco no presente, de ter essa sensação de felicidade momentânea” (S2).

#### ○ *Momento Presente*

Para a dança propriamente dita não há mais necessidade de atenção reflexiva/temática, como havia para o aprendizado, a dança permite a sintonização da disponibilidade afetiva propiciando “conversas” fluídas.

“às vezes na música lenta (...) você pára para conversar e, nesse parar para conversar, (...) você acaba se desligando das coisas que estão em volta. E você acaba prestando mais atenção na pessoa, na conversa, no que ela tem para dizer, no que você tem a dizer também, então as outras pessoas acabam desaparecendo ali, é como se vocês dois tivessem e você só tivesse prestando atenção naquilo só, na conversa, eu acho que às vezes some as coisas em volta.” (S1)

Ao dançar plenamente o sujeito encontra-se no exato momento da dança, no presente. Como explicitado anteriormente, qualquer pré-ocupação presentificada enquanto se dança. Portanto, no limite, ao vivenciar a dança integralmente, não existe nada mais do que a própria dança, não existe mais o pensamento reflexivo, apenas a própria presença do sujeito no mundo. No trecho que se segue as análises feitas até aqui permitem, em função do sentido que tem, trocar a palavra *penso* pela palavra *vivo*: “Penso na música e penso naqueles passos (...) Nada mais disso...nada além daquilo...acho que é o essencial para mim.” (S1).

A presença do sujeito está tão ali, naquele instante, que ele a vive corporalmente, não reflexivamente. “não é uma coisa pensada. (...) O seu corpo te conduz, o seu corpo te leva, (...) e o seu corpo te diz que você está ali no presente.” (S2). Esse vivenciar o momento presente faz com que o entrevistado assemelhe a um momento de meditação, “é um momento mesmo de meditação, que eu não estou pensando em nada, sabe? Só na dança, concentrada ali. É um momento muito de relaxar. Por isso, porque eu saio do mundo e fico concentrada ali” (S2).

O prazer de dançar vai estar justamente nesse viver o momento presente, vivenciar aquele momento, aquela dança, “esse prazer de dança... eu acho que você sente muito quando... você fecha os olhos (...) aí você só ouve a música, então você....você...só acompanha com os passos” (S1).

O vivenciar este momento no instante em que acontece, no presente, promove uma modificação na forma como o sujeito percebe e interage com o espaço social e físico em que está inserido. Essa modificação pode ocorrer de uma forma mais ativa em que o sujeito atua modificando este espaço, o sujeito enquanto dança, e permitido pela dança, imagina outro espaço no qual está inserido

“e estar aquela música e você imaginando cenas na sua cabeça que me dá prazer (...) De você estar imaginando aquela cena e que você fosse exatamente, você tivesse dentro daquele, que você fosse aquele personagem, que fizesse parte daquilo” (S1).

Bem como em outra situação, a modificação do espaço ocorre de maneira distinta, não sendo o sujeito que irá atuar. Neste caso, o espaço em que está inserido não é mais o mais o foco de sua percepção, aquele momento da dança é tão presente que o espaço compreende somente o sujeito, o parceiro e a música. É como se deixasse de existir o que está em volta dele, tanto o ambiente quanto as pessoas.

“sabe como um filme? Quando desaparece todo mundo e fica só a pessoa que está dançando? Foi isso que eu senti, desapareceu todo mundo, eu não tava vendo mais ninguém no salão, só estava ali eu e aquela pessoa dançando e... foi um momento muito de concentração, mas ao mesmo tempo de estar distante de tudo.” (S2)

Ainda assim, mesmo com a sensação de estar apenas ele mesmo ali, a pessoa sabe que os outros estão lá, porém o momento é tão intenso, que mesmo eles estando lá, desaparecem da consciência perceptiva, pois a sintonia, a dança, faz com que o essencial seja apenas ele dançando e a música.

“é muito surreal assim, porque ao mesmo tempo que as pessoas estão ali você não tem a consciência. Não, você tem a consciência, mas é como se você não enxergasse. (...) tão conectado com aquela sintonia que aquilo acaba tornando o centro de tudo. E aí, todas as outras pessoas desaparecem e fica só os dois dançando como se fossem um e a música, também, parece que leva.” (S2)

- *A dança – uma atração retrospectiva*

O que move o sujeito a buscar a dança ou a continuar dançando foi chamado de atração retrospectiva, ou seja, o vivenciar uma experiência faz com que o sujeito busque novamente essa determinada sensação, retornando àquela experiência.

Neste trecho do relato, o sujeito testemunha um outro vivendo uma situação de dança, mesmo não sendo uma experiência sua de dançar, ele capta deste testemunho determinadas sensações, que serão retomadas quando este sujeito vivenciar a sua própria experiência de dança, “ver as pessoas dançando e você achar aquilo perfeito e querer fazer também” (S1). Este retorno evidencia-se também quando outro sujeito narra que vivencia, em primeira pessoa, uma experiência de dançar plenamente. E ter essa experiência plena, e não superficial, do que seja dançar, faz com que ele continue dançando para poder vivenciar novamente essa situação: “eu só senti duas vezes que foram muito marcantes, justamente por isso que me quiseram fazer muito dançar. (...) Todas as vezes que eu dancei depois disso eu ficava buscando acontecer aquilo de novo” (S2). O que a faz tentar encontrar “essa dança que me faça sentir aquilo que eu senti” (S2).

Dançar também aparece como um modo de extravasar, no caso extravasar uma sensação proveniente da música.

“Eu gosto muito de dançar porque eu acho que por gostar muito de música, dançar é como se fosse o extravasamento desse gostar, a dança...você tem um sentimento bom quando tem a música, e o que você faz para traduzir isso? Você pode fechar o olho, você pode dar um sorriso, ela te agrada de alguma forma, mas ainda fica uma coisa presa, assim, e você não pode gritar, você não pode nada...você pode dançar. A dança parece ser um...um modo de extravasar esse gosto pela música.” (S3)

## **DISCUSSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A relação presente nestas duas categorias configura o momento de dançar a dois. Como os sujeitos são iniciantes em dança, e é preciso considerar este aspecto, o aprender ainda aparece como fator fundamental. Aprender a dançar a dois envolve gestos repetitivos e mecânicos, sendo possível dizer que ainda não é dança, pois o gesto dançado, como identificado por José Gil (in BENVINDO e BARREIRA, 2009), é um movimento que vem do interior e difere do movimento comum, mecânico.

No ato de aprender os gestos que conduzirão à dança não vêm do interior, são uma reprodução de passos instruídos pelo professor. Até apreendê-los toda a dinâmica de movimentos está permeada pela atenção no acertar, pela preocupação em ter este conhecimento. É válido ressaltar que este momento não é visto como negativo, é apenas o primeiro contato deles empenhados em primeira pessoa na dança.

Será com os passos apreendidos que o movimento se configurará de outra maneira, ele virá do interior no sentido de que poderá ser re-criado e vivenciado. A atenção no acertar não é

sobreposta à dança, isto é, esta atenção fica em segundo plano e os sujeitos se colocam ativamente na dança, vivenciando-a em primeiro plano, re-criando movimentações a partir do conhecimento já existente. É esta vivência em primeiro plano que dará a dimensão de leveza, será nelas que os sujeitos vivenciam o exato momento da dança, vivenciam o presente sem qualquer pré-ocupação que os retire daquele instante. Esta dimensão se mostra em consonância com o trabalho de Benvindo e Barreira (2009), ao descrever o gesto dançado onde há um sentido de liberdade na dança, “viver numa condição de consciência em que o espaço é o espaço onde o Eu dança, onde a origem da ação e da vontade é proveniente de si mesmo” (p. 06).

A afirmação de Saraiva (2005) complementa o entendimento da experiência do dançar, pois ela diz que nesta experiência “manifesta-se a bagagem de vivências subjetivas e objetivas da pessoa, constituindo o “momento pático”, comunicação imediata, que sente-se como um todo e envolve o todo do ser” (p. 239). Este envolvimento de todo o ser também é descrito em Benvindo e Barreira (2009): “marca-se na dança e no acesso à sua vivência característica o retorno ao si mesmo interior por contraposição ao si mesmo exterior, representado como se visto e avaliado de fora” (p. 02). Ambos os entendimentos têm correspondências íntimas com as presentes análises fenomenológicas, já que, sendo verdade que a vivência de dança não se isola das demais, portanto, atravessa-se pela bagagem mencionada por Saraiva (2005), a dissolução da noção de interior e exterior apontadas por Benvindo e Barreira (2009) equivale à fluidez da sintonização da disponibilidade afetiva, onde há menos atenção temática do que polarização afetiva arrastada pela camada *hilética*.

## BIBLIOGRAFIA

ALES BELLO, A. *Introdução à fenomenologia*. Bauru, SP: Edusc, 2006.

ARAÚJO, Alceu M. *Folclore nacional II: danças, recreação e música*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARREIRA, C. R. A, MURATA, K. T. ; RANIERI, L. P. ; Meggiolaro, N. ; Pimenta, G. . *A entrevista fenomenológica como instrumento da psicologia: metodologia e política de alteridade*. In: V Simpósio Brasileiro de Psicologia Política, 2008.

BARREIRA, C. R. A. *Dança e Auto-conscientização: descobrindo-se pelo movimento*. Projeto homologado pró-Reitoria da Cultura e Extensão Universitária, 2009. In: <<https://sistemas2.usp.br/jupiterweb/beneficioAprenderCulturaExtensaoHomologadoListar?codbnfalu=29&anoofebnf=2009&nov=N>>. Acessado em: 20/09/2009.

BENVINDO, A. C. ; BARREIRA, C. R. A. . *A imagem corporal e a dança a dois: uma investigação fenomenológica*. In: IV Congresso Internacional de Psicologia e X Semana de Psicologia da UEM, 2009, Maringá. ANAIS do IV Congresso Internacional de Psicologia, 2009.

FIAMONCINI, L. *Dança na educação: a busca de elementos na arte e na estética*. Rev. Pensar a prática, volume 06. Junho, 2003.

LODY, R. *O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*.



2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

MEDINA, J. et al. *As representações da dança: uma análise sociológica*. Ver. Movimento, volume 14, número 02. Maio/agosto, 2008.

SARAIWA, M. C.; *O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação*. Rev. Movimento, volume 11, número 03. Setembro/desembro, 2005.

SILVA, Maria G. M. S.; Schwartz, Gisele M. . *A expressividade na dança: visão do profissional*. Rev. Motriz, volume 05, número 02. Dezembro, 1999.

---

Nathalia Meggiolaro

E-mail: nmeggiolaro@gmail.com

Cristiano Roque Antunes Barreira

E-mail: crisroba@gmail.com

**Nota:**

Pesquisa realizada com apoio financeiro do Programa Aprender com Cultura e Extensão e vinculada ao Programa de Iniciação Científica Sem Bolsa