



A VIVÊNCIA ARTÍSTICA DO GESTO DA DANÇA NA VELHICE: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO POSSIBILIDADE FORMATIVA¹

The Artistic Experience of the Dance Gesture in Old Age: the Aesthetic Experience as a Formative Possibility

Amanda Khalil Suleiman Zucco²

Vanderlei Carbonara³

Resumo: Este estudo teórico-filosófico propõe discutir conceitualmente a vivência artística do sujeito velho a partir do gesto da dança, a fim de perseguir a possibilidade de formação através da experiência estética na velhice. Para tanto, tomamos as reflexões acerca da vivência como caminho para a compreensão da experiência estética a partir da hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Desse modo, primeiramente, as reflexões indicam que a vivência estética é primordial para o acontecimento de uma experiência estética, sendo que a vivência artística do gesto dançado se apresenta como uma aventura ao sujeito velho devido ao caráter de exceção que a envolve. Em seguida, os argumentos demonstram que a experiência estética se estabelece intersubjetivamente por meio do jogo entre os participantes, na relação com um tu. Por fim, o gesto da dança é entendido como obra de arte, o qual é capaz de constituir outros sentidos para a existência do artista velho através da experiência estética.

Palavras-chave: Gesto da Dança. Velhice. Vivência Artística. Experiência Estética. Formação.

Abstract: The present theoretical-philosophical study proposes to conceptually discuss the artistic experience of the old subject from the dance gesture in order to pursue the possibility of formation through the aesthetic experience in old age. For that, we take the reflections about the experience as a way to understand the aesthetic experience from the philosophical hermeneutics of Hans-Georg Gadamer. First, the reflections indicate that the aesthetic experience is essential for the occurrence of an aesthetic experience, and the artistic experience of the danced gesture presents itself as an adventure due to the exceptional character that surrounds it. Subsequently, it is argued that the aesthetic experience is intersubjectively established through play, in relation to a you. Finally, we defend the gesture of dance as a work of art capable of constituting other meanings for the artist's existence through the aesthetic experience.

Keywords: Dance Gesture. Old Age. Artistic Experience. Aesthetic Experience. Formation.

¹ Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado em Educação intitulada *A experiência da velhice à flor da pele: o gesto da dança como formação do sujeito velho* (ZUCCO, 2022).

² Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Caxias do Sul (PPGEdu/UCS). Bolsista PROSUC/CAPES. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2990-6642>. E-mail: akszucco@ucs.br.

³ Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PPGEdu-PUC-RS). Professor do corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação e colaborador do Programa de Pós-Graduação em Educação em Filosofia da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0752-1189>. E-mail: vanderlei.carbonara@ucs.br.



1 Considerações Iniciais

Há diferentes discursos socioculturais sobre a velhice⁴ que ditam os modos de existência esperados e desejados pela sociedade. A maioria deles coloca em destaque a velhice como um estado de resignação. Isso indica que não há mais a necessidade de seguir em busca de outros horizontes desconhecidos ou de dispor-se a outras experiências formativas. Assim, ao considerar a velhice uma fase da vida sujeita ao passado e cerrada em si, determina-se que não há outras vivências, aprendizagens e realizações almejadas pelo sujeito. No entanto, há de reconhecer a velhice para além daquilo que o sujeito viveu, como um modo de dispor-se aberto a outras vivências e às transformações que elas podem impulsionar. O sujeito velho, consciente de sua condição de inacabamento, sabe que viver implica abertura ao desconhecido. Dessa maneira, a vivência artística na velhice é capaz de provocar o rompimento com aquilo que é de ordem corriqueira e habitual, lançando-o ao curso indeterminado e formativo da existência.

Este estudo de caráter teórico-filosófico propõe discutir a vivência artística do sujeito velho a partir do gesto da dança, a fim de perseguir a possibilidade de formação através da experiência estética na velhice. Para tanto, tomamos as reflexões acerca da vivência como caminho conceitual fundamental na compreensão do conceito de experiência estética como possibilidade formativa na velhice. Ao propor uma discussão a partir da hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), este artigo coloca em debate a possibilidade de a vivência estética inaugurar um jogo do artista com o espectador. Nesse sentido, interessa-nos concentrar nossa perspectiva para a formação na velhice, por intermédio da experiência estética do artista velho que vivencia a obra de arte.

Diante disso, interessa-nos investigar a seguinte problemática: é possível que a experiência estética aconteça a partir da vivência artística do gesto dançado na velhice? A fim de responder tal questionamento, sentimos a necessidade de discutir, através da filosofia prática de Hans-Georg Gadamer, a vivência artística do gesto da dança como dimensão da experiência estética do artista. Cabe destacar, dois aspectos relevantes a serem considerados para este estudo: o primeiro deles, trata-se da discussão dos conceitos vinculados especialmente ao artista, e não ao espectador; já o segundo, diz respeito ao sujeito velho como artista. Para tanto, primeiro, analisamos os conceitos de vivência e experiência, tendo como base a obra *Verdade e método I*, de Hans-Georg Gadamer (2015)⁵. Com vistas a nos auxiliar na compreensão da concepção de vivência, trazemos os estudos de Neubauer (2015) acerca da sua recepção do conceito segundo o filósofo alemão

1.2 O conceito de *vivência* em Hans-Georg Gadamer: um breve percurso

Por volta da primeira metade do século XIX, o vocabulário alemão reconhece a expressão vivência (*Erlebnis*) como estatuto filosófico; isso ocorre a partir de seu uso linguístico remetido à literatura de caráter biográfico que, inicialmente, o filósofo Dilthey imprime à vida de Schleiermacher (VIESENTEINER, 2013). As investigações filosóficas de

⁴ A escolha pela utilização da palavra *velhice* tem ciência do seu caráter pejorativo na coloquialidade dos discursos sociais. No entanto, o uso do termo neste estudo visa tratá-lo conceitualmente a partir de diferentes abordagens que fundamentam outra perspectiva sobre a velhice.

⁵ A obra *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica* de Hans-Georg Gadamer foi publicada originalmente no ano de 1960.

Dilthey apontam exclusivamente para um caráter subjetivo da vivência. Para além dessa concepção de vivência, interpretada pela supremacia da consciência por seu conteúdo subjetivo em Dilthey, Hans-Georg Gadamer (1900-2002), segundo Neubauer (2015), compreende que a vivência não diz respeito a um determinado conteúdo de ordem psicológica. Na verdade, “entende a vivência em relação ao exercício da compreensão que se volta a estados infinitos da vida, com o que constitui mundo, portanto, jamais em um estado subjetivista psicologizante, e sim factual e historicizado” (NEUBAUER, 2015, p. 19).

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

Segundo Gadamer (2015), a vivência não implica em um dado da consciência subjetiva. Ao invés disso, ele reconhece a vivência na relação imediata entre o ser humano e o mundo, que se constitui numa dimensão particular, “o que não se reconhece por meios racionais, e sim, por conexões entre o factual e sua implicação à constituição histórica finita, *efeitual*” (NEUBAUER, 2015, p. 53, grifo da autora). Cabe destacar que, na análise gadameriana, a estrutura da vivência aproxima-se com o modo de ser estético. Ao passo que para o autor, a estética tem uma matriz fenomenológica, isso significa que o ser estético diz respeito ao sujeito corporal que vivencia o mundo a partir das relações que com ele estabelece. Isso implica considerar que a vivência já carrega em si uma dimensão da estética, como modo do sujeito experimentar o mundo a partir da condição de abertura.

Em decorrência disso, Gadamer (2015) entende o uso geral da vivência sendo caracterizado pela imediaticidade com a vida. O imediato da vivência tem significado em si mesmo, isto é, “se subtrai a todas as opiniões sobre o seu significado” (GADAMER, 2015, p. 113). Essa imediatez acontece por si, uma vez que não há sujeito que possa escapar do exercício de sua vivência. A vivência “é sempre vivenciada por um Si” (VIESENTEINER, 2013, p. 142) e, por isso, “o vivenciado é sempre a vivência que alguém faz de si mesmo. O que ajuda a constituir seu significado é o fato de ele fazer parte da unidade desse si mesmo e conter uma referência inconfundível e insubstituível com o todo dessa vida una” (GADAMER, 2015, p. 113). Logo, não há como o sujeito viver, se não atado ao mundo a partir das suas próprias vivências.

Nessa relação de imediaticidade, estão presentes vivências que acontecem no processo da vida; ao mesmo tempo, isso acontece de modo que elas são significativas a partir dessa vida constituída, também, por vivências. Assim, a *Erlebnis* não traduz uma vivência que corresponde a um legado determinado, quer dizer, ela não representa uma vivência idêntica e fixa a uma outra. É preciso que ela aconteça na imediatez, melhor dizendo, no contato direto do sujeito com a vida, o que possibilita que cada vivência seja singular. Dessa forma, a expressão *Erlebnis*

vincula-se à ideia de relação imediata com a vida a partir do próprio existir do sujeito, que, nesse exercício, fortalece-se em sua constituição de ser finito e histórico (NEUBAUER, 2015).

Gadamer (2015) analisa duplicidade trazida acerca do conceito de *vivência* do ponto de vista filosófico. Por um lado, a unidade da vivência está pintada nas paredes da existência. Manifesta-se na presença duradoura estendida no tempo, ou seja, como dado último, guarda seu significado carregado por uma totalidade de sentido e, portanto, reveste-se de um caráter permanente. Por outro lado, a vivência faz-se pelo contato imediato com o mundo e, por conseguinte, acentua sua infinidade de significações a partir de algo inesquecível e insubstituível; portanto, confere a inesgotabilidade de fixar significados àquilo que a vivência pode transmitir como longo processo de elaboração e revela-se “inesgotável para a determinação compreensiva de seu significado” (GADAMER, 2015, p. 113). Com isso, as vivências são nosso contato direto com o mundo, possibilitando emergir tudo que é de ordem sensível, seja pelo toque da nossa pele, seja por aquilo que se relaciona com a nossa presença e revela ser possível constituir-se como uma experiência.

Na vivência artística, apresenta-se um leque com infinitos significados, dos quais conferem ao sujeito avançar em direção à experiência estética, superando aquilo que lhe é de natureza prevista. Desse modo, a experiência estética não se considera “uma espécie de vivência ao lado de outras”, tão somente uma vivência de ordem cotidiana, mas representa a “forma de ser da própria vivência”. Nisso, encontra-se a possibilidade de o sujeito sair e retornar ao referido da vida. Uma vez que a vivência artística não se vincula aos significados atribuídos pela consciência; ela provoca ir além dos acontecimentos dados e fica, assim, integrada ao todo da vida. Portanto, para Gadamer (2015, p. 116): “Cada vivência é trazida para fora da continuidade da vida, permanecendo ao mesmo tempo referida ao todo da própria vida”.

Pode-se destacar que a vivência ultrapassa a condição de que a consciência psicológica determina seu conteúdo. É por isso que a dimensão estética e a consciência histórica da *Erlebnis* retomam a relação direta no mundo. Em linhas gerais, a consciência histórica possibilita ao vivenciado compreender “a si mesmo pela e através de sua própria história”, isto é, “um modo do conhecimento de si” (GADAMER, 2003, p. 31). Gadamer referindo-se à concepção de Bergson, que: “A unidade da vivência determinada pelo seu conteúdo intencional encontra-se, antes, numa relação direta com a totalidade da vida” (GADAMER, 2015, p. 115). É nessa relação imediata com o mundo que o conteúdo da vivência emerge, ou seja, através da presença do sujeito no curso da vida, uma vez que o conteúdo se faz no todo presente e no contato singular, em outras palavras, é “sentido na pele”, logo, não pode ser um dado transferido.

Ao percorrermos a concepção de vivência em Gadamer, vemos que ela acolhe a possibilidade da compreensão. Isso nos leva a perceber, então, que a vivência tem seus princípios fecundos e pode ser considerada como fundamental ao exercício da própria experiência (NEUBAUER, 2015). Assim, esses aspectos dispostos neste texto levam-nos a pensar acerca do caráter formador que a vivência possibilita para a experiência. Em especial, para a experiência estética como possibilidade de formação na velhice, da qual nos propomos dispor nossa atenção. Isso porque a vivência não possui a mesma estrutura da experiência. Sob esse viés, de acordo com Neubauer (2015, p. 132), “nem toda vivência se compromete com os princípios de uma experiência, ou seja, o de meditar, pensar, analisar, ponderar, criar, etc.”. Podemos dizer que a vivência não tem obrigação de tornar-se uma experiência, até porque a vivência não traz em si o exercício compreensivo, apenas traz consigo a chance de acolhê-lo.

Tendo presente as compreensões constituídas por Gadamer, torna-se importante atentarmos para o alcance da vivência estética do artista. Como apresentado anteriormente, projeta-se, conforme o autor alemão, uma concepção de vivência tal qual território primordial da vida, sendo, assim, campo fértil para a experiência. Nessa direção, interessa-nos perscrutar a vivência como acontecimento estético que se apresenta anteriormente à experiência do artista – possibilitado de modo intersubjetivo –, no próprio experienciar do gesto dançado. É sobre isso que discutimos no próximo subcapítulo.

2 A vivência artística do gesto dançado na velhice: posicionamentos conceituais

O artista que realiza o gesto da dança não se exime da vivência que lhe acontece. Seu corpo é afetado pelo acontecimento estético que seu gesto dançante cria como obra de arte. O fazer artístico da dança permite dirigir energias para que, a partir dos gestos, estes sentidos ganhem vida, posto que “o gesto tende a encarnar o sentido” (GIL, 2013, p. 73). Logo, há no gesto da dança infinitas maneiras de experienciar diferentes desdobramentos de sentidos. Como descreve Gil (2013, p. 84): “Se o gesto dançado expõe um movimento aquém de si próprio, quer dizer, que não extrai o seu sentido de um signo previamente codificado, diremos que é pura ostentação de um movimento em direção a significações [...]”. Podemos remeter-nos ao gesto da dança como esse movimento em direção àquele que o experencia com sua própria ação posta em relação àquele que está diante dele. Em outras palavras, o fluxo do gesto ganha outros contornos, intensidades, qualidades e sentidos no terreno comum com o espectador. Ao passo que as energias estão voltadas para realizar o ato cênico, o gesto, naquele espaço e tempo, propõe uma vivência ao sujeito que se dispõe em cena. Com isso, segundo Gil (2013, p. 48-49): “Trata-se de coisa diferente de um reenvio em espelho, porque a imagem nunca se constrói em si própria”. Portanto, o gesto da dança é compreendido não apenas pelo fazer – já reconhecido através dos ensaios –, mas pelo acontecimento do espetáculo, sendo, agora, afetado pelo transbordamento da obra de arte, permitindo ao sujeito dançar por outros fluxos de energias, estando esse mesmo sujeito disposto a outros olhares desconhecidos de contemplação.

Para além do que propõe Gadamer (2015) ao tratar do espectador, é possível afirmar que o artista é interpelado àquela vivência estética que seu corpo vivencia com o experienciar do gesto dançado em cena. A obra de arte solicita a presença do fazer estético do artista e, desse modo, seu corpo é interpelado àquela vivência. Segundo o filósofo, “a determinação da obra de arte é tornar-se uma vivência estética, ou seja, arrancar de um só golpe aquele que a vive dos nexos de sua vida por força da obra de arte” (GADAMER, 2015, p. 116). Não há como o artista ausentar-se da vivência no fazer estético do gesto dançado e, por isso, o embate talvez seja deixar emergir o ser da obra de arte que potencialmente se cria no encontro dos corpos artistas com os espectadores.

Nesse caso, o corpo velho artista está tomado pelo acontecimento da vivência artística que a dança lhe provoca. A vivência do artista lhe interpela a sentir na pele como movimento da percepção conectado a diversos elementos que compõem o espaço artístico: a iluminação, a cenografia, o figurino, a presença do outro etc. Tais elementos configuram o espaço cênico, revelando, ao corpo, possibilidades singulares de relações que guardam o aspecto do inusitado. Essa composição do espaço reverbera no corpo diferentes modos de percepção e, por isso, solicita outro modo de gerenciamento de si ao se relacionar com o espaço. De fato: o corpo sente na pele o toque do figurino, que o desenha e compõe a extensão do movimento; sente a vibração da música, que soa de modo diferente aos seus ouvidos, devido à posição da caixa de

som projetada para a acústica do espaço; sente a iluminação, que modifica seu modo de se perceber, perceber o público e ser percebido em movimento. Com isso, configura e reconfigura seu corpo e sua visibilidade atravessada pelos olhares. Logo, o corpo presente está disposto a tal vivência, sendo tocado por tudo aquilo que se mostra à sua percepção e lhe afeta. Portanto: “Vivenciar é um estar presente, que só faz sentido pelos atos da percepção. Com efeito, é uma imediatez única de sentir a vida em toda sua extensão” (NEUBAUER, 2015, p. 133).

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

Diante de tal conjuntura, na qual a vivência interpela o artista, há uma ênfase ao “caráter de exceção” (*Ausnahmecharakter*) da aventura. O sujeito da vivência estética tem consciência do caráter de execução contido na aventura. É diante de tal centralidade que o sujeito “está consciente do caráter de execução que é próprio da aventura, e assim continua vinculado ao retorno ao costumeiro, para onde a aventura não pode ser levada” (GADAMER, 2015, p. 116). Desse modo, o vivenciado sabe que aquele momento lhe inaugura um modo de sentir sua vida intensamente, no todo, e que, ao final, retomará ao contexto comum de sua vida, possivelmente modificado após vivenciar uma aventura. Assim, “‘vencemos’ uma aventura como se fosse um teste ou uma prova da onde saímos enriquecidos e amadurecidos” (GADAMER, 2015, p. 116).

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

reconhecido, escapa daquilo que pode ser esperado, constituindo-se no fluxo do desconhecido. Aberto a outras vivências e, em consonância com o gesto dançado, o corpo dispõe-se a uma vivência estética. Assim, o artista é visível pelo público e, ao mesmo tempo, é vidente desses outros corpos que ali o assistem. Há, nesse entrelaçamento provocado pelo encontro desses corpos, uma vivência estética, pois: “Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 19).

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

3 A vivência artística como possibilidade de experiência estética

De início, ressaltamos que a experiência estética se direciona para aquilo que está no campo da sensibilidade humana. Não por acaso, ela é tema da estética. O termo ‘estético’ advém do grego *aisthesis*, *aistheton* (sensação, sensível) e significa sensação, sensibilidade, percepção pelos sentidos ou conhecimento sensível-sensorial (HERMANN, 2005). Em outras palavras, a estética está voltada para “a totalidade da vida sensível, de como o mundo atinge nossas sensações” (HERMANN, 2005, p. 34). Ainda, na modernidade, a estética se vincula à filosofia da arte. Ao ampliarmos nosso alcance conceitual, a estética também abarcará a capacidade humana de sensibilizar-se. De modo singular, a estética possibilita ao ser humano estar entrelaçado à realidade, dispõe-no, através do movimento, relacionar-se pelo campo do sentir. Nesse sentido, a estética que nos interessa alarga seu campo de visão ao considerar o sujeito corporal atado ao mundo como possibilidade sensível para o acontecimento da experiência estética. Embora a experiência estética possa ser ressaltada como acontecimento de ordem cotidiana, com situações diárias das quais ocasionam no sujeito “sentir-se à flor da pele”, seja em contato com a natureza, em sala de aula, em alguma festa, show, seja em uma situação semelhante, posicionamos nosso interesse no seu acontecimento a partir da obra de arte. Especificamente, a experiência estética na obra de arte em Hans-Georg Gadamer.

Dessa maneira, cabe-nos esclarecer que, para este estudo, assume-se a dança como obra de arte e os argumentos que fundamentam essa compreensão. Nas artes cênicas, a dança é tratada como acontecimento. Tal afirmativa pode ser justificada da seguinte maneira: não há como uma obra repetir-se tal como propõe uma representação; e, mais: ela acolhe sua manifestação sem igual num processo de devir. Por isso, entendemos, a partir de Gadamer, que a obra de arte não se trata de um instrumento que tem em vista exclusivamente um fim estabelecido, mas remete-nos ao seu acontecimento e ao que, a partir dele, é capaz de emergir nos sujeitos que compõem a cena. Segundo Gadamer (2010), a obra de arte não se refere ao produto cujo conteúdo é determinado e passível de ser representado. Ela não é algo que está a

ponto de ser repetido, como se pudesse manifestar sua aparição. Antes, poderíamos dizer que ela “chegou a termo de uma maneira impassível de ser repetida e alcançou sua aparição única” (GADAMER, 2010, p. 52). Aliás, a dança como obra de arte terá relação a partir da concepção gadameriana, que a compreende como construto. Para o autor, alguns construtos, como textos, composições e criações em dança enquanto tais, são com certeza obras de arte (GADAMER, 2010, p. 52). Logo, a obra referida como construto pode ser entendida como a apresentação “em sua própria aparência e manifestação” (GADAMER, 2010, p. 52).

Além disso, ainda que em Gadamer a experiência estética esteja dirigida muito mais num contexto interpretado ao espectador, aqui ela será referida como dimensão do artista, no caso, do sujeito velho. Ou seja, a experiência estética direcionar-se-á para o sujeito dançante. Nesse sentido, a ênfase não está em investigar a experiência do público que contempla a obra de arte. Ao invés, ganha importância o seu deslocamento para o artista, no experienciar do seu gesto dançante no encontro com o espectador. Assim, a fim de investigarmos tal possibilidade dada ao artista, perseguimos a compreensão da experiência estética em Gadamer (2010; 2015), que também será apoiada em alguns comentários de outros pesquisadores da obra do hermeneuta.

A favor disso, nossa intenção é desvelar as faces e tecer argumentos que explicam a experiência estética a partir de Hans-Georg Gadamer. Inicialmente, como vimos, a vivência estética é primordial para o acontecimento de uma experiência estética, melhor dizendo, desvela-se naquilo que nos acontece na dimensão sensível. Além disso, veremos que ela se estabelece intersubjetivamente através do jogo, na relação com um *tu*, no encontro com este outro que se mostra. Por fim, indicaremos a obra de arte como produtora de verdade, isto é, o autor irá afirmar que é a partir da obra de arte que a experiência estética produz sua própria verdade, permitindo emergir outras possibilidades de compreensão.

O sujeito está atado ao mundo da vida através das relações do corpo. Nesse sentido, entendemos a vivência para além de um conteúdo subjetivo de ordem psicológica, em que os caminhos oferecidos por ela convidam o sujeito a experienciar o mundo e suas relações sensíveis através daquilo que se desvela perceptivelmente. Sem abandonar o mundo, mas numa relação aberta, o sujeito é invadido por aquilo que emerge da sensibilidade. Sendo assim, a vivência não está vinculada a um dado da consciência. Ao contrário, ela é entrelaçamento do sujeito com o mundo. Aqui está o desafio que Merleau-Ponty (2013, p. 130) considera nas pinturas de Cézanne: “buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro”. A vivência ocorre nesse campo de encontro entre a sensação e a realidade.

Com isso, a vivência é corporal; constitui-se, perceptivelmente, nos contatos que o sujeito estabelece com o mundo. O corpo é condição primordial para a tessitura das vivências. O artista, quando se dispõe ao campo da vivência com a obra de arte, abre-se, permitindo-se tocar o mundo que o circunda, do mesmo modo que pode ser tocado pelo mundo. Segundo Merleau-Ponty (2013, p. 18): “É oferecendo seu corpo ao mundo, que o pintor transforma o mundo em pintura”. Isso se mostra presente na experiência artística: é preciso lançar-se ao modo de ser da obra de arte, para, então, vivê-la.

Não é à toa que a vivência guarda a possibilidade da experiência estética, já que, de maneira sensível, o sujeito vivencia o mundo através da sua relação corporal. É no plano da estética que se abrem ao sujeito possibilidades capazes de ascender estados e emoções

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

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

Se, para a modernidade, a estética está diretamente vinculada à filosofia da consciência e, por seguinte, ao juízo do sujeito, para Gadamer, é através da intersubjetividade que a experiência estética possibilita o ser da arte. O autor afirma que, a partir do retorno fenomenológico⁶ à experiência estética, não se trata de “buscarmos pensar o modo de ser do estético”, mas que, antes, ela nos ensina a ver “a verdade genuína naquilo que ela experimenta” (GADAMER, 2015, p. 133). Dessa maneira, o referido autor aproxima-se da estética e, principalmente, da experiência estética, por intermédio da tradição fenomenológica, pois busca interpretar o papel que a arte realiza na experiência de mundo e na compreensão (HERMANN, 2010). Assim, a experiência estética contrapõe-se a uma pretensão subjetiva que busca desvendar o verdadeiro ser da arte, ou, então, que se esforça para reconhecer o juízo artístico que se encontra na obra de arte. Diante disso, acredita-se que “a verdade está naquilo que a experiência estética vivencia” (HERMANN, 2010, p. 50-51), isto é, a experiência estética constitui-se no acontecimento intersubjetivo que se dá no mundo das experiências. Ela, ainda, possibilita transcender o caráter subjetivo da interpretação, uma vez que, na medida em que nos interroga, dirige-nos a um horizonte mais amplo (HERMANN, 2010). Dito isso, temos diante de nós a compreensão gadameriana que afirma o processo complexo e plural da experiência estética, interpondo-se contra o rígido racionalismo que busca apreender subjetivamente o sentido da obra.

⁶ É importante dizer que, na obra *Verdade e método I*, Gadamer (2015) critica a compreensão do ser estético. Para tanto, destaca a contribuição construída pela fenomenologia sobre a psicologia e a teoria do conhecimento do século XIX. O autor alega que: “Todos esses conceitos, como imitação, aparência, desrealização, ilusão, magia, sonho, pressupõem uma relação com o ser verdadeiro, do qual se diferencia o ser estético” (GADAMER, 2015, p. 133).

É na própria existência, na relação imediata com o mundo, que a vivência emerge; e, por isso, ela ocorre pré-ontologicamente. Sendo assim, a experiência revela-se intersubjetivamente, no contexto do jogo, ou seja, instaura-se como dimensão ontológica da obra de arte. De certo modo, a experiência estética, concebida através da intersubjetividade, constitui-se subjetivamente no sujeito que a vive. Com isso, podemos dizer que “a experiência estética se efetiva como subjetividade na intersubjetividade” (LAGO, 2011, p. 110). Ela se faz vivência do sujeito apenas porque este se dispõe à experiência intersubjetiva com a obra.

A obra de Gadamer é acentuadamente marcada pelo caráter ontológico da hermenêutica filosófica: todo compreender é sempre constituidor de sentido. Esse caráter ontológico se apresenta na experiência estética: a relação com a obra de arte produz sentidos. Dessa maneira, a possibilidade formativa constitui-se naquilo que emerge da relação com a obra de arte. Logo, a experiência em Gadamer (2015) tem sua riqueza conceitual presente no âmbito da intersubjetividade, cujo modo de ser se faz através do jogo. A experiência intersubjetiva faz com que o eu solicite o outro; ou, como dito por Gadamer, é preciso um tu para que de fato o jogo aconteça. Ele trata da ontologia da obra de arte proposta pela experiência estética através do caráter decisivo do jogo. Para o autor, há uma desvinculação da estrutura de jogo em relação à filosofia da consciência. Ou seja, para ele, a estrutura do jogo compreende que o sujeito do jogo não é o jogador, mas o próprio jogo.

Para o filósofo, o jogo tem natureza própria, quer dizer, o sujeito do jogo não são os jogadores, mas o próprio jogo (GADAMER, 2015, p. 155, 157, 157 e 160). Ou, especificamente, o sujeito do jogo não se trata do sujeito velho que se põe a dançar, mas o próprio ser da obra de arte que se faz no espetáculo. Nisso, o artista não faz a experiência ao realizar a obra, vai além: é convidado para experienciar a intensidade da vivência que o chama. Assim, a obra de arte só pode desvelar seu modo de ser pela entrega dos jogadores ao jogo do qual ela os convida. O jogo só acontece se todos os participantes aceitarem o convite para entrar no jogo: o artista, aberto ao experienciar seus gestos criadores de sentidos, que retornam a si pela vivência intensificada; e o público, disposto a ver para além do visível, sentir o invisível e valer-se da sensibilidade como possibilidade compreensiva.

O jogo compreende seu próprio modo de ser, caracterizado pelo movimento de vaivém que ganha representação com os jogadores que o jogam. No entanto, para além da execução do jogador, a essência do jogo tem sua centralidade no movimento que ele estabelece com as energias constituídas entre os participantes. Conforme Gadamer (2015, p. 156): “O movimento de vaivém é obviamente tão central para a determinação da essência do jogo que chega a ser indiferente quem ou o que executa esse movimento”. O jogo se faz justamente pelas energias que o movimento de vaivém estabelece com as presenças dos jogadores, dado que “é a realização de movimento como tal” (GADAMER, 2015, p. 156-157). Para além de um determinado alvo final, o jogo renova-se pelas energias dos participantes, os quais são diretamente afetados pelo movimento. A energia do jogo sopra seus ventos, isto é, desdobra constantemente seu movimento entre os jogadores.

Por isso, o que está em evidência no movimento do jogo não é a subjetividade de cada jogador, mas, de fato, esse contato medial que se estabelece com as energias geradas a cada movimento de ida e de retorno do jogo. Sob esse viés, “o sentido mais originário de jogar é o que se expressa na forma medial” (GADAMER, 2015, p. 157). Portanto, Gadamer trata o jogo para além da subjetividade dos jogadores. Isso significa que ele deixa de ter validade na individualidade de cada participante para ser considerado na relação entre os jogadores. A intersubjetividade é estruturante para compor a estrutura do jogo, pois não está em cena a

subjetividade de cada um. Ao contrário: “Não interessa mais uma subjetividade dada, mas uma subjetividade em constituição na relação estabelecida em função do jogo” (CARBONARA, 2013, p. 45).

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

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

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

Até aqui, fica demarcada a centralidade do jogo: ele manifesta-se intersubjetivamente aos participantes. Desse modo, a experiência da arte não está preocupada em alcançar um determinado fim da consciência. Pelo contrário, ela convida tanto o artista como o espectador a vivenciarem um conjunto de relações e sensações provocadas pelo caráter lúdico do jogo. “O “sujeito” da experiência da arte, o que fica e permanece, não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte” (GADAMER, 2015, p. 155). Há, portanto, uma primazia da intersubjetividade sobre a subjetividade.

Eis que o modo de ser da obra de arte ganhará a centralidade na experiência artística. Justamente porque ao invés da subjetividade do sujeito tomar o lugar na experiência, será a experiência da obra de arte o “sujeito” que ganha vida através do jogo. Portanto, a experiência

da arte “consiste justamente em que a obra de arte não é um objeto que se posta frente ao sujeito que é por si. Antes, a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta” (GADAMER, 2015, p. 155). Nessa direção, o caráter lúdico contido na experiência artística indica que a obra de arte não se manifesta como um objeto a ser executado pelo artista e analisado pelo espectador. “O modo de ser do jogo não permite que quem jogue se comporte em relação ao jogo como se fosse um objeto” (GADAMER, 2015, p. 155). Nesta relação, a obra de arte “nega precisamente todo o uso. Ela não é ‘pensada’ assim. Ela tem algo do caráter de ‘como se’ que reconhecemos como um traço fundamental da essência do jogar. Ela é uma obra por ser como algo que se joga” (GADAMER, 2010, p. 52).

Isso nos remete a olhar para o modo de ser do jogo a partir da obra de arte. Ao tratarmos a experiência estética a partir de Gadamer, evidenciamos a obra de arte como acontecimento intersubjetivo que possibilita a constituição de sentido daquilo que não está dado. Para o autor, é inegável que a obra de arte produz sua própria verdade. Consequentemente, na relação intersubjetiva do sujeito com a obra de arte, produz-se a possibilidade da compreensão. Nesse sentido, “O que propriamente experimentamos numa obra de arte e para onde dirigimos nosso interesse é, antes, como ela é verdadeira, isto é, em que medida conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios nela” (GADAMER, 2015, p. 169). Logo, na experiência da obra de arte há o convite para compreendermos sua verdade na medida em que temos a possibilidade de compreendermos a nós mesmos. Sob esse aspecto, o autor considera a obra de arte por sua tarefa hermenêutica. Pois assim como um discurso, ela solicita que, de algum modo, seu dizer possa desvelar-se compreensível a cada um, isto é, a obra de arte torna-se, de diferentes maneiras, “integrada à autocompreensão de cada um” (GADAMER, 2015, p. 6).

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

Em sua obra *Verdade e Método I*, Gadamer tanto aborda a ideia de experiência da obra de arte, como de experiência hermenêutica em etapas distintas do texto. Há uma sutileza em apresentar a primeira como constituinte da segunda. Nesse percurso o filósofo afasta-se da atenção sobre a consciência da obra e volta-se ao seu caráter ontológico. Segundo Gadamer: “[...] Não perguntamos à experiência da arte o que ela mesma acredita ser, mas o que ela é na verdade e o que é sua verdade, ainda que não saiba o que é e não possa dizer o que sabe” (2015, p. 153). Assim, a experiência estética é sempre transformadora de quem a faz e, portanto, genuína experiência. De certo modo, “A força de sua experiência é exatamente esse deixar em aberto a última palavra. Sua força reside exatamente nessa constante reconstrução de sentido” (NETO, 2011, p. 16).



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

Consoante esse viés, Gadamer (2015, p. 151) diz que:

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

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

Nesse contexto do inacabamento frente à obra de arte, a experiência estética traz a abertura, o estranho e a pluralidade, como aspectos importantes que se mostram com a experiência da arte. Esta, por sua vez, traz à tona a possibilidade de ultrapassar os limites da filosofia da consciência, já que apresenta ao homem a capacidade de aprender com as suas experiências. “A experiência da arte jamais compreende apenas um sentido cognoscível” (GADAMER, 2010, p. 7). Lago, conforme Lago (2011, p. 2), sustentado pelos estudos gadamerianos, aborda que “a formação se efetiva como autoformação no encontro com a obra, com o outro, na medida em que nesse encontro, a experiência estética libera a lógica das relações, tirando-nos do habitual e nos colocando no caminho do ser como acontecer”. Esse caráter formativo da experiência estética nos permite congrega o conjunto dos elementos até aqui apresentados de modo a reconhecer nessa experiência uma autêntica transformação de quem a vivencia.

Esclarecido isso, passemos às considerações finais deste artigo.

4 Considerações Finais

Diante do propósito do presente estudo, de discutir a vivência artística do sujeito velho a partir do gesto da dança, com o intuito de perseguir a possibilidade de formação através da



experiência estética na velhice, foi possível construir um percurso compreensivo que permite inferir que: i) a vivência estética é primordial para o acontecimento de uma experiência estética, sendo que a vivência artística do gesto dançado apresenta-se como uma aventura devido ao caráter de exceção que a envolve; ii) a experiência estética estabelece-se intersubjetivamente através do jogo, na relação eu com um tu; iii) defende-se que o gesto da dança como obra de arte capaz de constituir outros sentidos para a existência do sujeito velho artista através da experiência estética.

A velhice não se trata de um modo de vida resignado e pré-determinado. Quando os discursos que se dirigem a ela são tomados como determinação, retira-se a possibilidade de vislumbrar outros sentidos à existência. Isso ocorre, pois, ao preocupar-se somente em atender os discursos determinados socialmente, ou, apropriar-se dos discursos científicos – que tomam a velhice um objeto de investigação – o sujeito faz da sua vida um modo de apropriação e correspondência a tais contextos e suas perspectivas. Ao contrário disso, a velhice está emaranhada ao processo da existência e isso lhe solicita abertura e discernimento frente ao inesperado.

Nesse sentido, nosso percurso argumentativo nos permitiu verificar que é possível acolher outras vivências na velhice, em especial a vivência artística para o sujeito que deseja outras experiências formativas à sua vida. Sendo assim, o sujeito velho artista, imerso no acontecimento da obra por aquilo que constitui uma vivência estética, experiencia o gesto dançado no acontecimento da obra de arte e, portanto, está suscetível à experiência estética. Isso implica uma experiência estética que se desvela como possibilidade pela intensidade de seu acontecimento advindo através da vivência artística.

Considerando a vivência estética advinda da obra de arte, podemos dizer que a experiência estética é capaz de provocar o rompimento com a ordem do habitual no sujeito velho artista. Em especial, o atravessamento sensível da vivência artística interpela-o a sair da ordem costumeira de sua existência. Diante da intensidade e do caráter de exceção presente na aventura de tal vivência, criam-se fugas na rotina que o conduzem a viver o não esperado. Há, portanto, um deslocamento em direção a um horizonte desconhecido que só é possível acessar por andanças numa estrada estrangeira. É por essa razão que a obra de arte se faz por sua tarefa hermenêutica, da qual busca vencer “a distância entre os espíritos” e abrir “a estrangeiridade do espírito alheio” (GADAMER, 2010, p. 6). Esse direcionamento conduz a caminhos que traçam a obra de arte como possibilidades compreensivas além daquelas reconhecidas, justamente por indicar diferentes horizontes formativos.

Por caminhos da hermenêutica gadameriana, foi possível observar que o acontecimento intersubjetivo de uma experiência estética conduz o artista na velhice ao encontro do estranho e possibilita-lhe abertura ao desconhecido. Nesse sentido, o jogo instaurado a partir da obra de arte é capaz de provocar outros modos do sujeito velho compreender-se, visto que ele traz consigo a possibilidade de confrontá-lo consigo mesmo. Isso indica que a experiência artística do gesto dançado na velhice traz consigo um dizer que é carregado de sentidos que emergem no diálogo com o público.

Além disso, a discussão evidenciou-nos a possibilidade de a arte dizer a verdade ao seu próprio modo. Na perspectiva gadameriana, a verdade não se reduz ao que se produz pelo método, como nas ciências, mas ganha importância também a verdade que a própria obra de arte tem a nos dizer. Sem a necessidade de seguir os ditames que se impõem à velhice, e com o seu acento na sensibilidade, a obra de arte cria suas próprias andanças, sentidos e significados

atribuídos à existência. Por esta razão, ela não expressa um modo racional ou técnico de dizer algo à velhice; da mesma maneira, ela não se vê refém da busca por comprovações científicas que visem oferecer modos de vida esperados à velhice. Ao invés disso, a obra de arte lança possibilidades para que o sujeito velho possa, pelo viés da sensibilidade, produzir outros sentidos na sua existência. Deste modo, a velhice ganha a partir da experiência estética outra dimensão formativa para a existência humana

Quando nos dispomos a contemplar novos horizontes para a velhice, percebemos que a experiência estética, a partir da obra de arte, revela diferentes compreensões, provocando e construindo outras perspectivas de se permitir ver e viver a vida, de maneiras mais abertas e plurais para o sujeito que a vivencia. Assim, autoriza-se que o sujeito velho possa deixar valer o seu transbordamento sensível com o gesto de dança, a fim de dar significância para aquilo que emerge intersubjetivamente para estabelecer pontes entre a arte e a vida. Com isso, a arte oferece ao sujeito outras maneiras plurais de perceber e se reconhecer na existência, justamente porque dispõe outros modos de criar sentidos, os quais não buscam exprimir uma intenção que possa ser apreendida de ordem racional, dado que não visa a estabelecer sua verdade e negar quaisquer outras. Portanto, o modo de confabular a vida através da arte cria outros modos do sujeito compreender-se e potencializar a sua própria existência na velhice.

Referências

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

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

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

GADAMER, Hans-Georg. **O problema da consciência histórica**. Organização de Piere Fruchon. Tradução de Paulo César Duque. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

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

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

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

LAGO, Clenio. **Experiência estética e formação: articulação a partir de Hans-Georg Gadamer**. 2011. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

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

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

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

VIESENTEINER, Jorge Luiz. O conceito de vivência (*Erlebnis*) em Nietzsche: gênese, significado e recepção. **Kriterion:** Revista de Filosofia, v. 54, n. 127, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/kr/a/bKmfZZSzhGkDGy58KN6yJLr/?lang=pt>. Acesso em: 20 de janeiro de 2022.

ZUCCO, Amanda Khalil Suleiman. **A experiência da velhice à flor da pele:** o gesto da dança como formação do sujeito velho. 2022. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/9697>. Acesso em: 26 de junho.

Recebido em março de 2023.

Aprovado em junho de 2023.