



Esboço de um estudo experimental de exploração do movimento. Em busca de modalidades inclusivas de movimento para pessoas que não costumam dançar

Doi: <https://doi.org/10.59514/2954-7261.3151>

Inês Zinho Pinheiro. Bailarina, investigadora e professora (Escola Superior de Dança). Doutoranda em Artes Performativas e da Imagem em Movimento (FBAUL). Desenvolve uma investigação sobre exploração do movimento e criação coreográfica com pessoas que não costumam dançar. (Email: ineszinhop@gmail.com) – (<https://orcid.org/0009-0001-7810-3435>).

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo
Zinho Pinheiro, I. (2023). Esboço de um estudo experimental de exploração do movimento. Em busca de modalidades inclusivas de movimento para pessoas que não costumam dançar. *Revista Calarma*, 2(3), 329–350. <https://doi.org/10.59514/2954-7261.3151>

Declaração do autor

A autora declara que participou de todo o processo científico desta pesquisa, incluindo a conceptualização, metodologia, redação e edição. Também declara que não tem possíveis conflitos de interesse em relação à autoria e publicação deste artigo.

Resumo

Este projeto de investigação prático-teórica em curso, está a ser desenvolvido no âmbito do doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa) e orientado pelo Professor Doutor Jorge Ramos do Ó e pela Professora Doutora Madalena Xavier

Silva. O projeto consiste no desenvolvimento de um conjunto de dispositivos mediadores da exploração do movimento, visando a descrição, a interpretação e a compreensão do modo como pessoas que não costumam dançar experienciam ‘modalidades inclusivas de movimento’. Para tal, em dezembro de 2022, iniciei a dinamização de um primeiro ciclo de sessões de movimento. Subsequentemente, em maio de 2023, dinamizei o segundo ciclo. Estas sessões, para além das propostas de exploração do movimento, incluem práticas conducentes à tomada de consciência do corpo próprio e ao acesso à interioridade dos participantes no estúdio de dança. As finalidades últimas desta investigação decorrem do meu interesse em afinar a minha prática enquanto professora de dança, assim como visam o aperfeiçoamento de dispositivos que conduzam à exploração do movimento. Assim, este projeto pretende desenvolver uma investigação com uma dupla intencionalidade, ou seja, a otimização da minha intervenção pedagógica, e também uma intencionalidade heurística (a produção artístico-teórica do objeto em estudo). Noutros termos, ao longo do desenvolvimento de dispositivos de exploração do movimento com os participantes, estarei atenta a possíveis desvelamentos teóricos do âmbito pedagógico e artístico.

Palavras-chave: dança; exploração do movimento; autoconhecimento cinestésico.

Introdução

Este artigo surge de um projeto de investigação desenvolvido no âmbito da dança, seguindo uma orientação prático-teórica no seio de um paradigma metodológico em que se inscrevem os estudos que adotam uma metodologia designada como ‘prática como investigação’ (Spatz, 2015), criando assim uma relação circular entre a prática e a teoria. Isso significa que as orientações fenomenológica e hermenêutica (Gadamer, 1995 & 1996), assim como o carácter artístico do estudo, requerem uma direção informada por métodos de observação de cariz qualitativo-interpretativo (Patton, 2015).

No seio deste duplo propósito, destaca-se a procura de uma melhor compreensão do modo como as Pessoas Que Não Costumam Dançar (PQNCD) experienciam ‘modalidades inclusivas de movimento’ e se pronunciam sobre esse processo criativo de exploração do movimento. Esta investigação apoia-se na metodologia designada ‘prática como investigação’, tendo parcialmente em consideração estudos relacionados com a ‘dança inclusiva’ e ‘práticas somáticas’, assim como em dispositivos de exploração de movimento e de criação coreográfica desenvolvidos por vários coreógrafos.

Em função destas intencionalidades e finalidades, surge o seguinte conjunto de questões e subquestões relevantes para a orientação da pesquisa: Quais as relações entre o movimento e a consciência do estado interior de cada participante, e de que forma estas relações se podem desenvolver ao longo da exploração do movimento?

A tradução verbal do que os participantes experienciam cinestésicamente e a tradução cinestésica daquilo que decorre nas suas interioridades prestam-se às seguintes interrogações: Que modalidades de tradução verbal e cinestésica são utilizadas pelos participantes para expressar as suas experiências de movimento e a consciência que têm das suas experiências interiores? Que tradução verbal utilizam os participantes para expressarem o que experienciam corporalmente? Que tradução cinestésica utilizam para expressarem o que experienciam interiormente?

De que forma os participantes aprofundam e descobrem novas dimensões dos seus estados interiores ao utilizarem a modalidade cinestésica, incorporando o que estão a pensar ou sentir? E por seu lado, ao verbalizarem as suas experiências de movimento, de que forma podem os participantes expandir as suas capacidades de expressão artística e criativa?

Breve quadro teórico de referência

De forma geral, ao longo desta investigação, sigo princípios oriundos de diversos autores, que podem ser globalmente descritos por uma das formas que André Lepecki (2013) encontrou para definir a sua noção de *coreopolítica*, enquanto “a formação de planos coletivos emergentes nos limites entre a criatividade aberta, a iniciativa ousada, e uma persistente – mesmo teimosa – iteração do desejo de viver longe da conformidade policiada” (p. 23). Tais orientações definiram a forma como abordo as temáticas que surgem ao longo da investigação, ganhando iminência e/ou perdendo-a, dependendo dos caminhos que a leitura, a escrita e a prática cinestésica foram traçando.

Neste entrelaçar de atividades que fazem parte do meu processo de investigação, encontro igualmente sintonia com a ideia de Jacques Rancière (2021) sobre a dupla tradução que acontece entre a bailarina e o espetador, criando “textos possíveis que o movimento escreve sem palavras” (p. 109). Esses caminhos, que tanto resultam em textos com palavras, como com movimento, foram também orientados por essa noção de *coreopolítica* (Lepecki, 2013), pois permite-me colocar em diálogo autores que talvez não se cruzassem se não criássemos tais planos coletivos, que possibilitam uma criatividade na forma como certos conceitos se podem interligar. De forma concomitante, esta conceção proposta por Lepecki tem sobretudo

relevância para o meu trabalho em estúdio com os participantes do projeto. Na verdade, tornou-se uma inspiração não só para essas sessões de movimento, mas também para qualquer das valências do meu trabalho em estúdio, seja este no âmbito pedagógico, como no de criação coreográfica.

Delimitação de conceitos centrais

Os saberes sensíveis da dança, originaram um movimento inclusivo (Ginot, 2014), desafiando as normas hierárquicas/estéticas da dança, evitando excessos, sendo lentas, de baixa intensidade e prestando-se ao autoconhecimento (Ginot, 2013). Analogamente, a ‘Small Dance’ de Steve Paxton, dispositivo sugestivo de consciência corporal, desenvolve o ‘poder pessoal e da presença’ dos praticantes (Turner, 2010). Segundo Feldenkrais (1987), a autoimagem trabalha-se através de uma atenção focada nas sensações corporais, e os movimentos, tais como os lapsos/atos falhados freudianos, revelam algo de nós próprios que desconhecemos (Sholl, 2021). A complexidade do autoconhecimento, de Sócrates à somática, passando por Nietzsche e Heidegger (Shusterman, 2012), permite às práticas somáticas um acesso oblíquo à interioridade. Para Merleau-Ponty (2005), o ‘corpo próprio’ é a origem do conhecimento/compreensão do sujeito do conhecimento, e a designação ‘corporização’ domesticou as suas posições/denominações radicais sobre a incorporação das narrativas (Vörös, 2020 e Varela et al. 1993). Nas narrativas verbais e cinéticas, a linguagem corporal não é uma ‘nota de graça’ adicionada à narrativa, mas uma incorporação pré-verbal (Forti, 2010), facilitando, aumentando, ou obstruindo os padrões de pensamento (Merritt, 2015).

O perspectivismo nietzscheano cruza a noção de ‘interpretação afetiva’ com a de ‘perspetiva’ constituída/dirigida por uma matriz de ‘forças ativas e interpretativas’, o sujeito como multiplicidade, é fabricado por e como uma interpretação (Cox, 1997). Dificilmente haverá acesso a um ‘Self’ poliédrico (Pereira, 2002) e se o conhecimento existe como verdade, por mais que a questionemos, permanece indistinta do modo como a atingimos (Heidegger, 2001).

Aceder à interioridade liga-se à extrema interrogação e o ‘Self’ não é o sujeito isolado, mas um lugar de comunicação/fusão do sujeito e do objeto (Bataille, 2021), fusão que o corpo em movimento estabelece, sendo simultaneamente sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber (Marques & Xavier, 2013). O ‘Self’ é uma construção social, ligando a sua intencionalidade coletiva ao ‘ser conjuntamente’, como em situações de intenção partilhada e emoção coletiva (Giovagnoli, 2021), somando-se novos argumentos favoráveis à ideia do ser e do saber como um estar junto (Ó, 2019).

Fundamentação da escolha das características do grupo de participantes

O meu desejo de trabalhar com pessoas que não costumam dançar (PQNCD), quando quero aperfeiçoar o meu trabalho enquanto docente de dança e criadora, surge por diversas razões, que se interligam entre si. Uma delas nasce de uma tentativa de reduzir a distância entre PQNCD e a obra e o trabalho coreográficos em geral, trabalhando a partir da diversidade humana e abrindo a possibilidade destes participantes experienciarem holisticamente (corporal e mentalmente) o processo criativo do projeto. Esta ambição de uma outra possível relação entre espetador e criador, é análoga à ideia de também encurtar a distância entre o leitor e o escritor, expressa ao longo do livro de Jorge Ramos do Ó (2019) relativamente à hierarquia comumente imposta entre a leitura e a escrita. Neste caso, penso na relação entre assistir e criar obras coreográficas. Em continuidade, partilho ainda a ideia utópica de Ó (2019), ao remeter-se para as conceções de Walter Benjamin (2011), de “uma generalização de um saber profissional tornado acessível a todos” (p. 482), que seria uma forma de se construir “uma prática partilhada por toda a comunidade” (idem). Prolongo este paralelismo entre os processos da escrita e da criação coreográfica, considerando o tipo de romance de Dostoiévski, que consegue convocar o leitor, com um desejo democrático de o conduzir a pensar em si próprio (Bakhtin, 2022)¹.

Estes processos conduzem à criação de diálogos vindos de diversas perspetivas e experiências, o que pode também ser uma forma de incluir outros públicos, o que me faz simultaneamente questionar e repensar o projeto, formando assim uma “consciência de linguagem” (Ó, 2019: 381). Reflito sobre a linguagem da minha investigação, sobre como quero evitar utilizar uma linguagem que apenas bailarinos compreendam, por exemplo. Imagino, portanto, uma linguagem que seja inclusiva relativamente a certas ações corporais e que faz parte de tais modalidades inclusivas de movimento. Imagino, deste modo, que seja possível ir construindo uma linguagem comum a quem experiencie estas modalidades, mantendo presente a seguinte frase de Borges (1999): “Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem” (p. 93).

Tal construção linguística em conjunto poderá ser concebida como uma forma de nos afastarmos da tendência que já Dostoiévski (2022) expunha sobre a quase impossibilidade de se refletir nos seus dias (parece-me que atualmente essa tendência se tenha acentuando), acrescentando ainda: “compram-se ideias feitas” (p. 27). O autor adiciona ainda que “as

¹A partir dos comentários tecidos no seminário de leitura orientado pelo Professor Jorge Ramos do Ó.

ideias têm a capacidade de penetrar” (p. 39), será que penetram o corpo? Será que o corpo pode, por sua vez, penetrar as ideias? No fundo, parece-me que o próprio Dostoiévski nos responde a estas questões da seguinte forma: “há ideias não expressas, inconscientes, apenas sentidas intensamente; há muitas delas que se fundem com a alma humana” (p. 40).

A emergência destes diálogos e reflexões poderá criar “a possibilidade de as palavras interiores emergirem e encontrarem forma de se relacionarem com outras que estão a circular” (p. 40). Este processo poderá apoiar a comunicação de singularidades dos participantes, predispondo-se à “heterogeneidade dos idiomas, obrigando-se àquele tipo de silêncio de quem se dispõe a ouvir o que ainda não conhece” (p. 40). Estas qualidades, descritas por Ó (2019), relativamente ao seminário enquanto dispositivo académico, parecem-me sugestivas para as sessões de movimento da minha investigação, durante as quais também pretendo desenvolver práticas comuns que permitam a expressão de experiências particulares (cf. p. 384), ou seja, a procura de uma prática comunitária (p. 455). Assim, reflito ainda sobre a analogia entre as atividades de escrever e de dançar, relativamente “à necessidade em si mesma[s] inesgotável, de configuração *de ser-em-conjunto*” (p. 483).

Encontro também semelhanças entre este género de seminário, as sessões de movimento que estou a desenvolver e a comunidade de orientação concebida por Gadamer (1995). Evidencio particularmente a construção de um saber do em-comum, através da partilha do saber da interioridade, visto que, falar um com o outro, ou no caso da minha investigação, falar e dançar com outras pessoas, não é apenas explicar um ao outro (cf. p. 151). Mais aprofundadamente, este falar em conjunto constrói um aspeto comum do que é falado, em vez de apenas acrescentar a opinião de um à do outro, transformando ambos (idem). Portanto, uma comunidade verdadeiramente comum cria uma interpretação comum do mundo, tornando, desta forma, possível a solidariedade ética e social (idem).

Para melhor pensar sobre tais ‘práticas comuns’ ou mesmo sobre uma ‘prática comunitária’, necessito considerar o termo ‘comunidade’ e o que sentido pretendo reter de tal termo ao longo desta investigação. Recorro às considerações desenvolvidas por Anselm Jappe (2008) acerca do significado de comunidade segundo textos da Internacional Situacionista:

Se a natureza do homem é a sua historicidade, esta pressupõe que a comunidade seja uma autêntica necessidade do homem [...] a comunidade é corroída pela troca [...] Uma verdadeira comunidade e um verdadeiro diálogo só podem existir onde cada um pode ter acesso a uma experiência direta dos factos e onde todos dispõem dos meios práticos e intelectuais para decidir sobre a solução de problemas (p. 54).

Na realidade, ao considerarmos este conceito, devemos clarificar a oposição que existe entre sociedade e comunidade. A sociedade é um “vínculo puramente exterior, mediado pela troca entre pessoas em eterna concorrência” (p. 55), enquanto, por sua vez, a comunidade é um “conjunto de vínculos pessoais e concretos e uma unidade orgânica de onde nascem as ações do indivíduo” (p. 55). De forma sucinta, Jappe adiciona ainda o pensamento de Guy Debord, que critica o espetáculo como uma “sociedade sem comunidade” (Debord, 1992, apud Jappe, 2008, p. 55). Complementarmente, considero a intencionalidade coletiva que se liga ao ‘ser conjuntamente’, caracterizada por situações de “intenção partilhada, atenção conjunta, crenças partilhadas, aceitação coletiva, emoção coletiva” (Giovagnoli, 2021).

Ao prosseguir a clarificação das razões que me conduzem ao desenvolvimento deste estudo com PQNCD, interligando as ideias sobre a criação de uma comunidade e dos diálogos que surgem nesta, recorro ao conceito de polifonia incansavelmente discutido por Mikhail Bakhtin (2022), relativamente aos romances de Dostoiévski. Ou seja, tudo o que surgir desta investigação reverterá para a minha atividade docente em dança e para a minha atividade artística coreográfica, evitando ter somente as perspetivas de quem já dança, pois, na verdade, essas são as perspetivas a que já tenho acesso na minha vida profissional. Será ao longo desta investigação que terei precisamente a possibilidade e a oportunidade de me confrontar com perspetivas sobre o movimento e formas de o criar a partir do trabalho com PQNCD e dos seus testemunhos. Esta conceção da polifonia do texto é-me útil para pensar e experimentar o modo como poderei, na minha investigação, construir uma voz a partir de outras vozes, tanto ao longo das sessões práticas, como na forma como recolho e arquivo a informação que daí emergirá, articulando-a depois através de um trabalho de citação. Assim, poderá ser possível encontrar uma espécie de solidão partilhada e povoada pela multiplicidade das declarações dos participantes.

Para construir este trabalho de exploração do movimento em conjunto com os participantes, inspiro-me especificamente na forma como Dostoiévski consegue trazer vozes contraditórias entre si e dentro de si próprias, sem procurar harmonizá-las, mantendo a sua complexidade não linear, com descontinuidades que podem ser desdobradas, afetando-se, mas sem se resolverem (Bakhtin, 2022). Esta motivação poderá orientar-me na promoção de empoderamento (*empowerment*) dos participantes, para que cada pessoa possa ter a possibilidade de criar a sua narrativa e descobrir o que ainda não conhece.

Considerações metodológicas

O paradigma metodológico em que se enquadra o estudo parte da prática como metodologia de investigação. Isso significa, neste caso, que as orientações fenomenológica e hermenêutica, ao informarem o carácter artístico do estudo, tomam uma direção pautada por métodos de observação de tipo qualitativo-interpretativo (Patton, 2015). Estas opções metodológicas decorrem das próprias características dos fenómenos estudados, face aos quais uma metodologia ‘mole’ (soft) se adequa melhor do que procedimentos ‘duros’ (hard) (Moscovici, 1988).

Ao referir que o estudo segue uma orientação do pensamento indutivo, ou seja, que parte do concreto para o abstrato e do singular para o geral, deveremos ter em conta que “o singular não se limita a confirmar leis que assegurariam [...] a possibilidade da previsão [...] pelo contrário, trata-se de apreender o próprio fenómeno no concreto onde ele se revela único” (Gadamer, 1996, p. 20). Gadamer acrescenta que é este pensamento que permite a compreensão da experiência em geral, ou seja,

Não propõe confirmar e estender essas experiências gerais para chegar ao conhecimento de uma lei [que] regeria o desenvolvimento dos homens, dos povos ou dos estados em geral, querendo pelo contrário compreender como tal homem, tal povo, tal estado, é o que se tornou.

Referindo-se a Helmholtz, Gadamer sublinha que esse autor “distinguiu duas formas de indução: a indução lógica e a indução artística-instintiva” (p. 21), acrescentando que “a distinção destes dois procedimentos [...] não era no fundo nada lógica, mas psicológica [e ambas] utilizam a inferência indutiva [tratando-se] de uma inferência inconsciente”. Assim, o exercício da indução exige uma espécie de tato, recorrendo a faculdades do espírito, tais como “riqueza da memória e reconhecimento de autoridades”, contrariamente à “atividade da inferência consciente dela própria [e.g.] a do cientista cujo estudo assenta no uso que faz do seu entendimento”.

Caracterização sucinta dos participantes da investigação

À escolha dos participantes, presidiram dois critérios. O primeiro exigiu que fossem participantes sem uma prática de dança sistemática, ou seja, pessoas que eu designei pela expressão: ‘pessoas que não costumam dançar’ (PQNCD). O segundo critério residiu no conhecimento prévio que eu tinha dos participantes, por mim considerados como pessoas

interessadas em artes performativas ou práticas somáticas, com vontade de se implicar nas minhas propostas e que, eventualmente, usufruíssem da experiência ao longo do projeto. Este segundo critério, funda-se na minha convicção, segundo a qual, a participação destas pessoas seria particularmente fecunda para as sessões de movimento, para a análise de conteúdo das suas declarações, em suma, para o meu projeto. Noutros termos, fiz uma escolha conscientemente enviesada dos participantes.

O primeiro ciclo de sessões contou com a participação de seis participantes. O segundo ciclo também contou com a participação de seis participantes, mas duas das participantes não estiveram presentes neste ciclo, tendo outras duas novas participantes sido incluídas no segundo ciclo. As idades dos participantes estão compreendidas num intervalo cujo limite mínimo é 23 e o máximo é 66 anos. A média das idades é de cerca de 46 anos. Os participantes deste grupo têm formação académica superior: dois são doutorados, um é doutorando, uma é mestre e os restantes são licenciados. Todos os participantes praticam ou praticaram atividades físicas (e.g. yoga, ginástica, natação, karaté, ténis, escalada). Excetuando uma participante (professora de yoga), todos os outros participantes estão ou estiveram implicados em práticas artísticas (e.g. desenho, pintura, teatro). Esta diversidade, tanto nas faixas etárias, como nas capacidades físicas, como ainda nos graus de implicação em atividades físicas e artísticas, permitiu-me o acesso a diferentes perspetivas das experiências propostas por mim e vivenciadas pelos participantes.

O estúdio de dança enquanto espaço cénico

Nesta secção, irei explorar a conceção do estúdio enquanto espaço cénico, assim como os diversos aspetos que dela decorrem. Tal conceção do estúdio surgiu do meu cuidado com as transições que ocorrem quando se passa do contexto do processo criativo para o da performance. Transitar de uma situação de ensaio para uma situação de performance implica mudanças que incluem várias dimensões uma das quais é frequentemente o próprio espaço. No entanto, principalmente por ser um projeto com PQNCD, decidi conceber o espaço de exploração do movimento enquanto um espaço que também poderia ser o de uma eventual situação de apresentação. Apesar de esta ideia original não se tornado uma parte central para o meu projeto, evoco essa razão uma vez que essas transições que já constituem uma dificuldade para bailarinos, tornar-se-iam ainda mais acentuadas para PQNCD. A importância desta ideia que me conduziu a conceber o estúdio de dança enquanto espaço cénico consiste no facto de ter sido um ponto de partida para descobrir outras aberturas acerca da conceção desse espaço, ideias que irei desenvolver seguidamente.

Apesar de ter considerado a possibilidade de desenvolver a parte prática deste projeto fora do estúdio de dança, em espaços urbanos escolhidos pelos participantes, ocorreu-me que, em experiências anteriores me deparei com a importância de abrir o estúdio de dança a PQNCD (Pinheiro, 2019 & 2021). Nessas experiências, o estúdio tornou-se numa espécie de ‘suspensão do tempo’ (Bachelard, 1978), de parêntesis no quotidiano dos participantes, proporcionando algo que, na ocasião, concebi como uma ritualização da prática de movimento no estúdio de dança (Pinheiro, 2018a).

Breve descrição do dispositivo de recolha de informação e da organização dos ciclos de sessões de movimento

Durante e após as sessões de movimento, recorri a diversos meios de recolha de informação: entrevistas, pessoais e coletivas, conduzidas com maior ou menor estruturação prévia, ou seja, que se situam num contínuo, em que um dos extremos corresponde à conversa informal e o outro à entrevista com um guião semiestruturado. Por seu lado, recorri a notas de campo, assim como a comentários escritos e orais produzidos, a meu pedido, pelos participantes após as sessões. A intencionalidade das entrevistas pessoais, realizadas depois do primeiro ciclo de sessões, consiste no aprofundamento e esclarecimento de tais comentários dos participantes. Foram estabelecidos dois ciclos, cada um contendo um determinado número de sessões (cf. Figura 1). No fundo, o segundo ciclo foi uma consolidação do tipo de propostas de exploração do movimento que desenvolvi com os participantes durante o primeiro ciclo de sessões.

Tabela 1. Número de sessões e duração dos dois ciclos.

| | 1º Ciclo | 2º Ciclo |
|--------------------------|-----------------|-----------------|
| Nº de Sessões | 4 | 1 |
| Nº total de horas | 8 | 4 |

Durante o processo de análise de conteúdo das informações recolhidas fiz emergir um conjunto de tendências: 1. Consciência do corpo e do movimento no espaço, 2. Pertença ao grupo, 3. Estados de espírito em movimento, 4. Integração da música e do movimento, 5. Conversas interiores que acompanham as experiências cinestésicas. Simultaneamente, teci conexões entre o que surgiu da análise de conteúdo, o que desenvolvi nas sessões de movimento, os textos de referência, e todos estes aspetos confluem no desenvolvimento da minha escrita.

Propostas práticas com o grupo de PQNCD

Ao longo das sessões de movimento com este grupo, senti de forma incorporada, a ideia de simultaneidade. Precisei de dinamizar e propor diversas modalidades de movimento, enquanto quis também compreender o modo como os participantes respondiam a tais propostas, tentando simultaneamente tirar notas sobre as suas escolhas espaciais e cinestésicas. Quando nos reuníamos para conversar sobre a experiência de responder a essas tarefas e exercícios, queria ouvi-los, observar a linguagem corporal que se desenrola em articulação com a linguagem verbal, tentando ainda tirar notas das ideias que sobressaíssem no momento, enquanto me tranquilizava relativamente à fidedignidade do registo dessas notas garantida pela gravação de voz. Ao fazer este registo, deparei-me constantemente com um trilho de palavras que vinham uma a seguir a outra, e observei como essa cadência me conduzia à simplificação do discurso através do registo de apenas ideias-chave. Estas experiências da simultaneidade permitiram-me compreender que os registos foram significativos apesar da perda de alguma informação.

Tais experiências fizeram surgir um paralelismo entre o movimento dançado e a escrita, ambos exercícios de transformação, trilhando um caminho que se vai desdobrando e tornando-se labiríntico. Esta dança e esta escrita avançam sem se dirigirem a um ponto preciso, tendo sempre como orientação a minha questão central de investigação. Até mesmo esta questão vai mudando de lugar, algo que me ocorreu em reflexões ligadas à arte, à educação e à terapia e às fronteiras difusas entre estas áreas. As respostas que fui tentando criar são enigmáticas e formaram-se à medida que fui encontrando estas ligações. Para conceber tais relações precisei de escrever, fundamentar a investigação, tentando traduzir, de forma concreta, a minha aproximação do enigma.

Para incentivar os participantes a entrar neste tipo de prática em que encontramos ligações entre o que experienciamos interiormente e os nossos movimentos, guiei-os pela experiência da *Small Dance* de Steve Paxton. A *Small Dance* é uma prática caracterizada como uma terapia que desenvolve o ‘poder pessoal e a força da presença’ do indivíduo, útil para a vida quotidiana em geral (cf. Turner, 2010). Esta referência tem estado sempre presente na minha pesquisa prático-teórica relacionando-se com o modo de acompanhar os participantes na viagem que é a tomada de consciência do ‘corpo próprio’.

O meu interesse pelo perspectivismo nietzscheano (Cox, 1997), como já fui anteriormente referindo, surgiu da necessidade de jogar com a dualidade entre as experiências verdadeiramente vivenciadas e a possibilidade de estas serem criadas pelos participantes.

Esta forma de pensar permitiu-me complexificar e aprofundar as experiências que propus, dando a escolher, quer a partilha de memórias de situações que tenham realmente acontecido, ou de ‘novas memórias’ inventadas, quer ainda, a criação de memórias híbridas, em que os limites entre a realidade e a ficção se esbatam.

Concomitantemente, nas experiências práticas, quis manter presente “o carácter fundamentalmente dialógico da vida humana” (Taylor, 2009: 46), considerando o diálogo no seu sentido lato. No caso do movimento, refiro-me à linguagem corporal, à arte de dançar, como “modos de expressão pelos quais nos definimos”. Tanto através de palavras, como de movimentos, “somos iniciados na linguagem pela interacção com os outros” e nas experiências práticas ambicionei conseguir que esta partilha aconteça entre os participantes, até porque colaborei com pessoas que não costumam dançar regularmente, por isso uma tal experiência foi igualmente uma iniciação ao movimento.

Descrição da análise das informações recolhidas

De seguida, partilho alguns dos comentários dos participantes correspondentes a cada uma das tendências emergidas, assim como algumas das observações que surgiram ao longo da sua análise.

Primeira tendência: consciência do corpo e do movimento no espaço

Na primeira conversa em grupo, tive acesso a interessantes e surpreendentemente complexas descrições dos participantes relativamente ao processo de escolha e de decisões por eles feitas ao longo das propostas de tarefas e de exercícios. Por exemplo, uma das participantes (Constança) expôs a sua ‘consciência do corpo e do movimento no espaço’ da seguinte forma: “Eu achei muito difícil ter noção [...] da totalidade do espaço e das pessoas e senti necessidade de equilibrar o movimento com o dos outros que estavam ao meu lado”. No seio desta descrição, apercebemo-nos das regras e marcos que a própria participante introduziu no exercício para se orientar, elementos estes que vão para além das indicações que eu dei inicialmente. Este facto parece indicar que alguns dos participantes tiveram necessidade de criar recursos próprios para realizar as suas experiências. Constança parece ter-se apercebido da sua dificuldade em estar ligada ao espaço e aos outros participantes, o que a levou a encontrar uma forma pessoal de aprofundar a sua consciência corporal e cinestésica.

Constança refletiu mais intensivamente sobre a consciência que tem dos seus movimentos, distinguindo, da seguinte forma, vários tipos de memória que experienciou numa das sessões:

“uma das coisas que noto é que eu não tenho memória e não é só memória... no caso dos nomes, claro é uma memória intelectual... Mas no caso dos movimentos, eu não sei se é só uma memória intelectual... é como se o corpo não estivesse habituado a decorar coisas...”.

De forma complementar, Constança explorou ainda a sua perceção da falta de consciência corporal, especificamente uma consciência do corpo no espaço, sem utilizar a visão, afirmando o seguinte:

É como se o corpo não tivesse capacidade de se aperceber assim tão bem do que está à volta... houve um momento em que eu estava ali enrolada, então eu não via ninguém à minha volta... Eu perdi completamente a noção de onde é que estavam os outros todos... e acho que isto tem a ver com eu não ter esse treino... do próprio corpo poder fazer isso sem os olhos...

Ao especificar esta característica da sua falta de prática de tomada de consciência do seu corpo e do que a rodeia, Constança tornou claro, como a consciência do corpo compreende diversas dimensões. Uma delas “[...] que resulta da transformação da consciência vígil intencional [...]” (Gil, 2004: 2), que parece expressar-se quando a participante observa o modo como perdeu consciência do que a rodeava. Uma outra “[...] que decorre da mutação do corpo que se torna uma espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo”, que Constança identificou enquanto uma característica que ela própria carece, compreendendo assim a necessidade de uma prática processual para desenvolver e ampliar a sua consciência do corpo.

Segunda tendência: pertença ao grupo

No seu conto *O Grande Inquisidor*, Dostoiévski (2012) coloca os dois irmãos Karamázov num diálogo em que um deles cria toda uma narrativa, que, no fundo, tem o intuito de mudar o modo de pensar, ou mais precisamente, ridicularizar a fé do seu irmão. Este conto começa com a visita de Cristo à Terra, e continua com os acontecimentos que daí se desenrolaram, tendo como personagem principal, para além de Cristo, um cardeal que ordena o seu aprisionamento. A partir daí, a história continua com diálogos entre os dois, em que discutem sobre a humanidade e a certo ponto, o cardeal lamenta e acusa a humanidade de ter como maior tormento a “exigência de comunidade” (p. 259).

Senti-me incluída na acusação do cardeal, pois tento permanentemente encontrar um sentimento comunitário com os participantes. Aliás, ao ter acesso aos seus testemunhos, verifiquei que esta tendência da procura de uma ‘pertença ao grupo’ foi por todos claramente

expressa, de diversas formas. A título de exemplo, Miguel referiu que procurou “encontrar o coletivo, o grupo, num indivíduo que não eu”. Um outro exemplo evidencia esta procura, enunciando, no entanto, a dificuldade e frustração que essa procura comportou para Constança: “sabia que devia comunicar com os outros corpos, mas a consciência do grupo não foi atingida por mim”. Constança, interpretando essa sua própria limitação, acrescentou: *e, quando* [essa consciência foi atingida], *foi de forma racional*. Prosseguindo, a participante, que investiga imagem e cenografia, utilizando esses saberes, tentou clarificar a racionalidade dessa consciência encontrada *em termos de uma possível geometria da composição, que visualizava quando podia ver o grupo*. Em termos de conclusão, Constança expressou a seguinte interpretação de cariz filosófico: “Talvez tudo isto esteja implicado numa coisa que ando a pensar e que é a forma como a separação, que a maioria de nós vai fazendo do corpo, nos condiciona e nos impede de agir”.

Por seu lado, quando Carlos manifestou as suas expectativas sobre o decorrer das sessões, expressou primeiramente uma certeza, i.e., “a convicção que faço parte de um grupo que está a tentar encontrar uma qualquer harmonia/expressão”. De forma complementar, o participante explicitou ainda a forma que encontrou para fazer parte da proposta de improvisação, evidenciando, a sua procura de ‘pertença ao grupo’:

Eu acho que tentei participar para não perder essa noção de grupo e que era tentar ocupar sempre um sítio onde estivesse pouca gente, preencher mais a sala e estar atento ao barulho... que se fazia, nomeadamente quando havia caminhadas... [para] não estar toda a gente a caminhar no mesmo sítio... portanto ir alternando as posições... eu estava sempre a tentar que... estivessem sempre umas pessoas a fazer o mesmo... de maneira a estar integrado.

Este tipo de novos marcos criados pelos participantes sugeriram-me o projeto de adicionar regras idênticas, num outro ciclo de sessões, experimentando-as com o grupo, criando novos exercícios, progressivamente mais complexos.

No seguimento do comentário de Carlos sobre o seu procedimento de encontrar movimentos comuns aos de outras pessoas ao longo do exercício, com a intencionalidade de se integrar no grupo, a Cláudia observou o modo como um movimento uníssono accidental lhe provocou um sentimento de pertença e um gratificante sentido estético:

Senti que estava muito mais focada nos meus próprios movimentos, mas quando existiam momentos em que eu via que eu estava fazendo a mesma coisa que outra pessoa, ou que por acaso a gente fazia a mesma coisa, vinha um sentimento de... talvez de união... achei bonito.

De forma complementar, Leonor descreveu um outro momento de sincronia com outros participantes, do seguinte modo: Às vezes havia coisas que... era natural que fosse o movimento a seguir... que iria ser assim e era síncrono... um começou a mexer-se e os outros... automaticamente foi síncrono... ali eu senti que foi mesmo espontâneo e síncrono. Estas declarações, para além de voltarem a salientar o movimento em uníssono, incluem um termo/conceito que as práticas destas sessões parecem conter, i.e., natural, relativamente ao surgimento de movimento em grupo de forma espontânea.

Terceira tendência: estados de espírito durante o movimento

Para iniciar esta tendência, volto a referir Musil (2018) quando o autor analisa um dos personagens no seu romance *O Homem sem Qualidades*:

Ulrich presumia simplesmente que uma pessoa dotada de espírito tem todos os tipos de inclinação intelectual, de modo que o espírito é anterior às qualidades; ele próprio era um homem de muitos contrastes e imaginava que todas as qualidades jamais expressas na humanidade repousam bastante próximas umas das outras no espírito de cada pessoa, se ela o tiver (p. 134).

Início a análise desta terceira tendência com a anterior citação, pois essa autorreflexão elaborada pelo personagem Ulrich ajudou-me a pensar melhor o que já tinha intuído, quer através da minha prática de movimento e do modo como ao dançar sinto e atravesso diversos estados de espírito, quer ainda, e de forma mais explícita, ao ouvir e/ou ler os testemunhos dos participantes que irei introduzir ao longo desta secção.

Tal como se tem tornado evidente ao longo desta análise de conteúdo, para além da *Small Dance*², um outro exercício que gerou diversas reflexões e comentários dos participantes foi o *flocking*. Miguel referiu-se a este exercício como um momento em que se pode pensar e em que o pensamento e a liberdade se fundem. Nas suas próprias palavras, “o teu pensamento está orientado como a liberdade... então quando o pensamento e a liberdade estão juntos, alguma coisa acontece...”, desvelando assim um exemplo de ‘estados de espírito durante o movimento’.

Curiosamente, tendo em mente o conceito de *coreopolítica* proposto por André Lepecki (2013) encontro ecos e ramificações que se ligam à prática do *flocking* e especificamente

² Esta prática consiste em permanecer de pé, observando os pequenos ajustes que fazemos para mantermos a posição vertical.

a esta observação de Miguel. Esta parece ser uma atividade que facilita a aprendizagem de formas de movimento político, em que há possibilidade de se encontrar liberdade “ao dedicar-se totalmente às próprias ações no âmbito de uma construção coletiva, ou de um plano coreográfico, [...] experimentando como mover-se politicamente” (p. 26).

Quarta tendência: relação entre música e movimento

A preocupação com a música conduziu-me a querer um músico que nos viesse acompanhar nas sessões ao vivo, para que houvesse uma ligação e troca circular, em vez de me sentir pressionada a ‘manipular’ as dinâmicas do grupo através das minhas escolhas musicais e também para tentar aliviar esta sensação de necessidade de obedecer à *autoridade* imposta pela música expressa por Leonor na sua primeira reflexão verbal. A participante acrescentou ainda que se debateu com a escolha entre concretizar “as ações ou viver a música”. Paralelamente, Carlos relatou esta imposição da música nos seus movimentos de maneira apreciativa: “gostei da forma como senti a música e a sua ação sobre o ritmo e a forma dos movimentos”. Noutros termos, esta foi uma forma de integração da música e do movimento.

Durante a sua entrevista pessoal, Leonor descreveu mais pormenorizadamente o momento em que começou a tomar consciência desse seu processo de decisão sobre os movimentos que fazia e o modo como incorporava a música:

Já não me lembro quais foram as ações que tu deste... mas eram vários verbos [...] e depois houve uma altura em que tu disseste: para além dessas, podem utilizar um outro movimento que vos apeteça... e então... como podíamos utilizar um outro movimento que nos apetecesse... quando prestei atenção à música... eu comecei a mexer-me para me integrar mais com a música...

Esta minha sugestão parece ter oferecido um momento em que a possibilidade de ligar os seus movimentos à música, incorporando-a, se tornou mais acessível para esta participante. Leonor continuou a descrever este episódio:

Só quando estava a tomar consciência... ou seja... permitiste que nós fizéssemos um movimento nosso... uma ação nossa... e é nesse sentido que eu disse: ah eu tenho liberdade [...] porque eu ouvi a música e pensei... espera... eu agora tenho liberdade... não estou restrita só a três ações... então eu consigo integrar-me melhor com a música...

Este exercício e, particularmente, o momento em que já poderiam incluir mais movimentos para além dos três que sugeri inicialmente, não só permitiu que esta participante tomasse

consciência de processos emergentes desta relação entre a música e o movimento, como também lhe trouxe uma sensação de liberdade de movimento e de escolha das formas como os articulava com a música. Esta sensação de liberdade que Leonor descreveu neste contexto de ‘relação entre música e movimento’ evoca as longas reflexões feitas por Miguel sobre a ligação que encontrou entre o *flocking* e a liberdade, detalhadamente descrita e analisada na secção anterior, i.e., na terceira tendência: ‘estados de espírito durante o movimento’.

Quinta tendência: conversas interiores que acompanham experiências cinestésicas

Por último, partilho um tema que me tem fascinado pela sua faceta intrigante, i.e., as ‘conversas interiores que acompanham as experiências cinestésicas’. Antes de mergulhar nas diversas situações em que os participantes se expressaram acerca das suas ‘conversas interiores’ enquanto se movimentavam, introduzo mais uma citação retirada do romance de Musil (2018), que me ajudou a aprofundar a minha compreensão da importância que pode ser atribuída às nossas ‘conversas interiores’:

Ulrich não achou totalmente sem importância o que acabara de pensar. Pois se no curso do tempo as ideias comuns e impessoais se fortalecem por si, e as inusitadas perdem o interesse, de modo que todas elas vão se tornando medíocres com regularidade mecânica, isso explica por que, apesar das mil possibilidades que teríamos diante de nós, o homem comum é um homem comum! (p. 134).

Um exemplo desta tendência foi a consciência de ‘conversas interiores parasíticas’, que Constança descreveu depois de ter experienciado estar estática; “logo no início, quando estava parada... as palavras em que estava a pensar... eram palavras do dia de ontem...”. Este tipo de ‘conversas interiores’, que denominei parasíticas, tinha-me sido já relatado em entrevistas que desenvolvi com bailarinos e músicos para designarem estados perturbadores da sua plena performance artística, ao refletirem e descreverem o que pensavam enquanto dançavam, cantavam ou tocavam um instrumento (Ásmundsdóttir & Pinheiro, 2022).

Subsequentemente, Constança observou e descreveu a falta de consciência das conversas interiores enquanto se movimenta, que parece ser o seu estado habitual: “Depois comecei a andar e passei a fazer o que faço sempre... não sei bem em que é que estou a pensar... estou aí... não estava muito dentro do exercício e só depois quando comecei a ter que dizer segredos... é que voltei...”. Estes comentários incentivam-me, mais uma vez, a querer aprofundar a investigação neste tema das conversas interiores enquanto uma pessoa se movimenta.

Considerações finais

Neste artigo, interliguei e juntei diversas linhas de pensamento e concepções teóricas e artísticas que criaram caminhos e realidades que conduzem o meu projeto, mobilizando tais teorias e conceitos enquanto ferramentas que desvelam realidades, incidindo em objetos através de estudos de múltiplos autores. Ou seja, este artigo foi assim um exercício para encontrar uma linguagem plural através da junção de várias línguas e múltiplas vozes, tanto de artistas, como de autores.

Para pensar mais profundamente na concepção das ‘modalidades inclusivas de movimento’, inspiro-me nas seguintes palavras de Barad: “fazer teoria exige estar aberto à vivacidade do mundo, deixar-se seduzir pela curiosidade, surpresa e admiração [...] As teorias são reconfigurações vivas e respiratórias do mundo. O mundo teoriza, bem como experimenta consigo mesmo” (2012: 207). Analogamente, ao longo deste processo tem-se tornado claro como, na verdade, não se trata unicamente da concepção e delineamento das modalidades de intervenção, mas sobretudo a forma como o farei.

Paralelamente, este trabalho, desenvolvido a partir de fundamentos presentes tanto na ‘dança inclusiva’, como nas ‘práticas somáticas’, conduziu-me a construir o meu próprio discurso, relembrando-me das seguintes asserções de António Henriques (2021):

Nenhuma coleção de discursos nem conjunto de enunciados [...] vive sem ser no cruzamento de outros, nenhum locutor é a origem do seu discurso, nenhum elemento do discurso, som ou unidade mínima de uma escrita, existe sem se remeter, infinitamente, a outro” (p. 524).

Considero importante realçar esta natureza da investigação nas áreas das artes e humanidades no fim deste artigo, precisamente por estes tipos de pesquisa não reivindicarem “verdades a toda a prova” (p. 524), o que me incentiva a continuar a procurar compreender o objeto em estudo. Simultaneamente, este tipo de pesquisa académica “exerce o seu rigor construindo a pertinência de escolher o que se decidiu investigar” (Henriques, 2021, p. 538), organizando dispositivos que zelem por essa fiabilidade.

Através destas reflexões experimentei uma espécie de ‘jogo do fragmento’, misturando diversos temas que talvez inicialmente parecessem distantes para descobrir a profundidade no contexto do meu projeto de investigação. Este exercício produziu uma ‘deriva’ ou ‘devaneio’ (Bachelard, 1978) que me possibilitou ‘encenar’ um conjunto de conceitos que me ajudam a

pensar mais sobre as problemáticas da minha investigação, dando ênfase e valor àquilo que não parecia óbvio ser incluído nas reflexões relativas ao meu projeto.

Ao logo deste processo, mantive presente várias características da vida em comunidade, tais como ‘viver fora do tempo’, que sucedeu quando os participantes se juntaram com intencionalidades semelhantes, “vivendo a experiência de um tempo fora do tempo” (Henriques, 2021. P. 533), enquanto refletiam e experimentavam “fora do eu-sozinho” (Ó, 2019, p. 372), concebendo “o saber como um estar junto a”.

Agradecimentos

Este estudo é apoiado financeiramente pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia do Portugal.

Referências

- Ásmundsdóttir, L. M. & Pinheiro, I. (2022). What Happens in Performers’ Minds? Dancers’ and Musicians’: Inner Conversations. *APRIA Journal*, 2nd of November.
- Bachelard, G. (1978). *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural.
- Bakhtin, M. (2022). *Problemas da obra de Dostoiévski*. São Paulo: Editora 34.
- Bataille, G. (2021). *A Experiência Interior*. Lisboa: Edições 70.
- Barad, K. (2012). On Touching – The Inhuman That Therefore I Am. *A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 23, 206–223.
- Benjamin, W. (2011). *Origem do Drama Trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Borges, J. L. (1999). *O Aleph*. Porto Alegre: Editora Globo.
- Braun, N. & Kotera, Y. (2021). Influence of Dance on Embodied Self-Awareness and Well-Being: An Interpretative Phenomenological Exploration, *Journal of Creativity in Mental Health*, DOI: 10.1080/15401383.2021.1924910
- Cox, C. (1997). The “Subject” of Nietzsche’s Perspectivism. *Journal of the History Of Philosophy*, Vol. 35 (2) 269–291.

-
- Dostoievski, F. (2022). *Diário do Escritor*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Dostoiévski, F. (2012). *Os Irmãos Karamázov*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Feldenkrais, M. (1987). *Awareness Through Movement: Health Exercises for Personal Growth*. Middlesex: Penguin Books Ltd.
- Forti, S. (2010). *Materia Prima*. In, M. Buckwalter (Ed.), *Composing while Dancing An Improviser's Companion*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Gadamer, H.-G. (1996). *Vérité et Méthode*. Editions du Seuil.
- Gadamer, H.-G. (1995). *Langage et Vérité*. Editions Gallimard.
- Gil, J. (2004). *Abrir o Corpo*. In T. M. G. Fonseca & S. Engelman, (Eds.), *Corpo, Arte e Clínica* (pp.1-11). Porto Alegre: Ed.UFRGS.
- Ginot, I. (2014). *Penser les somatiques avec Feldenkrais: Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*. Lavérune: Éditions L'Entretemps.
- Ginot, I. (2013). *Douceurs somatiques*. *Repères, cahier de danse, Vol. 32, 21-25*.
- Giovagnoli, R. (2021). *Habitual Behavior: Bridging the Gap between I-Intentionality and We-Intentionality*. *Academia Letters, Article 389*.
- Heidegger, M. (2001). *Seminários de Zollikon*. São Paulo: Vozes.
- Henriques, A. (2021). *A Grande Travessia: textos académicos para gente do risco e do movimento ousado*. *Currículo sem Fronteiras, Vol. 21, 523-539*.
- Jappe, A. (2008). *Guy Debord*. Lisboa: Antígona.
- Lepecki, A. (2013). *Choreopolice and Choreopolitics: or the task of the dancer*. *The MIT Press, Vol. 57, N. 4, 13-27*.

-
- Marques, A. & Xavier, M. (2013). Criatividade em Dança: Conceções, Métodos e Processos de Composição Coreográfica no Ensino da Dança. *Revista Portuguesa de Educação Artística, Vol. 3.* 47–59.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception*. Taylor and Francis e-Library.
- Merritt, M. (2015). Thinking-Is-Moving: Dance, Agency, and a Radically Enacted Mind. *Phenomenology and the Cognitive Sciences 14 (1)*, 95-110.
- Moscovici, S. (1988). Notes towards a description of social representations. *European Journal of Social Psychology, Vol. 18*, 211-250.
- Musil, R. (2018). *O Homem sem Qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Ó, J. R. (2019). *Fazer a Mão – Por Uma Escrita Inventiva Na Universidade*. Lisboa: Edições Do Saguão.
- Patton, M. (2015). *Qualitative research & Evaluation Methods*. SAGE Publications, Inc.
- Pereira, F. (2002). *Social construction of knowledge and social construction of self-concept: Thinking about learning in youth. Conférence non publiée proferée à la Fedora-Psyche Conference: Cognition, motivation and emotion: Dynamics in the academic environment*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rancière, J. (2021). *Tempos modernos: arte, tempo, política*. São Paulo: n-1 edições.
- Sholl, R. (2021). Feldenkrais, Freud, Lacan and Gould: How to Love Thyself for Thy Neighbour. In R. Sholl (Ed.), *The Feldenkrais Method in Creative Practice: Dance, Music and Theatre* (pp. 69 - 91). London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Methuen Drama.
- Shusterman, R. (2012). *Thinking Through the Body: Essays in Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spatz, B. (2015). *What a body can do. Technique as Knowledge, Practice as Research*. London & New York: Routledge.

Taylor, C. (2009). *A Ética da Autenticidade*. Lisboa: Edições 70.

Turner, R. (2010). Steve Paxton's "Interior Techniques": Contact Improvisation and Political Power. *TDR/The Drama Review*, Vol. 54: 3 (207), 123–135.

Varela, F., Rosch, E., Thompson, E. (1993). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Vörös, S. (2020). Mind Embodied, Mind Bodified: Merleau-Ponty and the Enactive Turn in Mind Sciences. *Études phénoménologiques – Phenomenological Studies*, Vol. 4, 91–117.