

MARCIA HELENA DA SILVA SILVEIRA

**FRONTEIRAS E FUNÇÕES DE CONTATO NO CONTEXTO DA
DANÇA DE SALÃO**

Conceitua
MS

Florianópolis, março de 2003.

MARCIA HELENA DA SILVA SILVEIRA

**FRONTEIRAS E FUNÇÕES DE CONTATO NO CONTEXTO DA
DANÇA DE SALÃO**

Monografia apresentada como requisito final à obtenção do título de especialista em Psicologia Clínica pelo Instituto Gestalten.

Curso de formação em Gestal-terapia.

Orientadora Profa. Angela Isabel Schillings.

Florianópolis, março de 2003.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	01
1.1. Apresentação do trabalho.....	01
1.2. Problemática.....	02
1.3. Problema de pesquisa.....	03
1.4. Objetivos.....	03
1.4.1. Objetivo geral.....	03
1.4.2. Objetivos específicos.....	03
II. CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA	04
2.1. Dança.....	04
2.2. Dança de salão.....	05
2.3. Surgimento e Desenvolvimento no Brasil.....	06
2.4. Postura correta do cavalheiro e da dama.....	08
2.5. Condução do cavalheiro e acompanhamento da dama.....	09
2.6. Dança como Educação.....	09
2.7. Histórico da Gestalt-terapia.....	11
2.8. Pressupostos Filosóficos Básicos	13
2.9. Contato.....	17
2.10. Fronteira de contato.....	18
2.11. Função de contato.....	21
III. METODOLOGIA	24
3.1. Classificação da pesquisa.....	24
3.2. Sujeitos da pesquisa.....	24
3.3. Procedimento de Coleta de Dados.....	25
3.4. Análise de Dados.....	25
IV. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	26
4.1. Funções de contato.....	26
4.1.1. Olhar.....	27
4.1.2. Escutar.....	28
4.1.3. Tocar.....	29
4.1.4. Movimento.....	31
4.2. Fronteiras de contato.....	33
4.2.1. Fronteira de corpo.....	34
4.2.2. Fronteira de familiaridade.....	37
4.2.3. Fronteira de valor.....	38
4.2.4. Fronteira de expressão.....	40
4.2.5. Fronteira de exposição.....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	46
ANEXO	48

I. INTRODUÇÃO

1.1. Apresentação

Essa pesquisa se constitui em um trabalho de investigação psicológica realizada como requisito para a conclusão da formação em Gestalt-terapia.

A partir das experiências que a pesquisadora teve enquanto monitora de um curso de dança de salão surgiu a escolha do tema deste trabalho.

No decorrer dessas aulas, percebeu que quando os participantes se encontravam para dançar, além da técnica e da memorização dos passos, outros elementos influenciavam o aprendizado da dança, tais como: disposição para dançar com pessoas diferentes a cada aula, diferença de idades, conhecimento anterior de passos e estilos, experiência de vida anteriores, etc...

Com isso, teve a idéia de investigar as relações entre os participantes de um curso de dança de salão, durante um breve período, possibilitando um estudo focalizado do contato entre os parceiros de dança.

Este trabalho fundamenta-se na apresentação de uma breve história da dança seguida da história da dança de salão com o intuito de esclarecer ao leitor o contexto que se pretende investigar, assim como uma pequena amostra das regras de condução na dança de salão e posturas do cavalheiro e dama. Apresenta também uma visão da dança como meio de

educação, segundo a professora, coreógrafa e bailarina, Dionísia Nanni.

E, finalizando, apresenta os pressupostos filosóficos da Gestalt-terapia, um breve relato sobre os aspectos históricos e as principais influências, bem como os conceitos de contato, funções e fronteiras de contato nos quais se pautam essa investigação.

Cabe ressaltar que a proposta dessa investigação não tem a pretensão de esgotar a discussão acerca do tema, mas sim, de fornecer subsídios para o aprofundamento das questões estudadas, além de, possivelmente, servir de ponto de partida para novas pesquisas sobre o assunto.

1.2. Problemática

Segundo Malanga (1985), quando uma pessoa dança, ela utiliza a linguagem do corpo, através dos elementos coreográficos, para estabelecer uma comunicação e expressão. Ao controlar seus movimentos, passos e gestos a pessoa consegue contatar seus sentimentos, tensões e anseios e os transmite pela linguagem corporal para seu público. Da mesma forma, na dança de pares enlaçados, ou seja, dançada a dois como a dança de salão, os pares envolvidas na coreografia também se expressam e se comunicam.

Entretanto, na dança de salão há algumas peculiaridades na forma de se dançar e na coreografia que sugerem podermos relacioná-la ao conceito de contato entendido pela teoria da Gestalt.

Na dança de salão é preciso um casal para se formar uma dupla de dança e não necessariamente precisam se conhecer. A coreografia, na maioria dos ritmos dançados, exige que os parceiros se toquem de diversas maneiras, se conectem de alguma forma para realizarem os movimentos harmoniosamente.

Segundo a teoria da Gestalt, o encontro entre duas pessoas diferentes que unem-se para dançar pode caracterizar-se como um contato, pois o contato é a união de dois seres, é a união com aquilo que é diferente de mim mesmo. Uma vez que não existe dança de salão sem duas pessoas para executarem os movimentos, pode-se dizer que os parceiros na dança de salão realizam contato.

Desta forma, tendo em vista que o encontro dos parceiros se dá no próprio dançar, seja tocando-se, olhando-se, ou usando seus sentidos de percepção, e que conforme Polster (2001), o contato ocorre numa fronteira em que é mantido um senso de separação e também

um senso de união, levantou-se o questionamento de como seria relacionar esse contato, em particular, com o definido pela Gestalt, abrangendo conceitos como fronteira e funções de contato.

De que maneira a fronteira se faz presente no encontro de duas pessoas que decidem dançar; como e quais funções de contato se apresentam nesse contexto; e como relacioná-las às modificações que acontecem em torno das fronteiras enquanto os parceiros experienciam o dançar com ritmo, regras e normas, foram algumas das questões que surgiram em torno situação que se deseja relacionar à teoria da Gestalt.

Assim sendo, através desse questionamento sobre as fronteiras e as funções de contato no contexto da dança de salão originou-se o problema de pesquisa: *De que forma as fronteiras e funções de contato estão presentes no contato entre os parceiros na dança de salão.*

1.3. Problema de pesquisa

De que forma as fronteiras e funções de contato estão presentes no contato entre os parceiros na dança de salão?

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivo geral

Identificar como as fronteiras de contato e funções de contato estão presentes no contato entre os parceiros na dança de salão, a partir das suas bases conceituais.

1.4.2. Objetivos específicos

- Conceituar as fronteiras de contato.
- Conceituar as funções de contato.
- Caracterizar a história da dança.
- Caracterizar a postura dos parceiros em dança de salão.

- Caracterizar o contato entre os parceiros na dança de salão relacionando-o com os conceitos de fronteira e funções de contato.

II. CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

2.1. Dança

O homem, no decorrer da história, utilizou a dança como linguagem corporal com o objetivo de se comunicar, seja com os deuses, com a natureza, com a sociedade ou com seus semelhantes. E nesse processo de comunicação fez uso de seu corpo como um elemento fundamental para transmitir mensagens.

“Desde que o homem surgiu que, mesmo de forma rudimentar, ele dança. Seja para o seu Deus, seja para atrair a chuva, para saudar o sol ou espantar os maus fluidos: o homem dança. Dança e consegue satisfazer à necessidade de seu organismo, mesmo que não tenha consciência disso” (LEAL, 1998).

Progressivamente, a dança foi adquirindo um aspecto ritualístico, com gestos rítmicos, repetitivos, comprovados pelos desenhos em cavernas que retratam danças em torno da fogueira, quadros e pinturas ruprestes e se fazendo presente nas mais remotas organizações sociais como manifestação de expressão e comunicação do homem até os dias atuais.

O homem evoluiu e com ele a dança, tanto em seu conceito como na própria ação

de mover-se. A dança como forma de comunicação e expressão foi se transformando à medida que a sociedade também se modificou através dos tempos. De simples movimentos repetitivos usados como uma rudimentar forma de comunicação, a dança foi arrecadando uma complexidade de passos, gestos e movimentos durante a evolução da história.

Conforme Nanni (1995), na Antiguidade Grega, por exemplo, a dança tornou-se parte integrante da educação da juventude em suas atividades sociais, cívicas e políticas, como também servia de complemento para os exercícios físicos que tinham uma grande importância para o desenvolvimento dos jovens.

Com o Renascimento cultural dos séculos XV / XVI, aconteceram diversas mudanças no campo das artes, cultura, política, dentre outras e dentro deste contexto, a dança sofreu profundas alterações. Nesta época a dança começou a ter um sentido social, isto é, agora era dançada em festas pela nobreza apenas como entretenimento e como recreação.

Desde então, a Dança Social foi se transformando e aos poucos tornou-se acessível às camadas menos privilegiadas da sociedade que já desenvolviam outro tipo de dança: as Danças Populares; que inevitavelmente, com estas alterações de comportamento foram se unindo às danças sociais, dando origem a muitos estilos de dança, inclusive uma nova vertente da música, dançada por casais, que mais tarde seria denominada: Danças de Salão.

2.2. Dança de salão

A Dança de Salão, segundo Perna (2001), enquadra-se na categoria de Dança Popular porque se origina de causas sociais, causas políticas ou acontecimentos destacados do momento e difere da Dança Folclórica por ser uma manifestação do momento. Também é chamada Dança Social por ser praticada com objetivos claros de socialização e diversão por casais, propiciando o estreitamento de relações sociais de romance e amizade, dentre outras.

Uma Dança Popular pode se tornar uma Dança Folclórica quando deixa de ser uma manifestação momentânea para ser praticada como uma tradição cultural, passada a ser executada para fins de apresentação de espetáculo cultural de dança não mais existente popularmente. É o que ocorre com a dança “quadrilha” que foi no século XIX uma Dança de Salão bastante popular e hoje é uma Dança Folclórica realizada durante as festas de São João.

Como Dança Popular podemos citar a polca, a mazurca, a quadrilha, a valsa, o

xótis, que foram danças estrangeiras introduzidas no século XIX no Brasil, sendo gradativamente moldadas e misturadas gerando as danças brasileiras. Desse processo obtemos o maxixe, a lambada, e o samba de salão(de gafieira).

Por ser uma manifestação do momento, uma dança de salão pode surgir a partir de outra(s), bem como desaparecer ou sofrer modificações ao passar dos anos. Um exemplo de dança que desapareceu no Brasil é o maxixe e um exemplo de uma dança que está em constante evolução é o samba de gafieira.

2.3. Surgimento e Desenvolvimento no Brasil

“A Dança de Salão surgiu na Europa, na época do Renascimento. E desde o século XV, tornou-se uma forma de lazer muito apreciada, quer entre a plebe, quer entre os nobres. Chegou ao Brasil pelos portugueses no século XVI e, posteriormente, pelos imigrantes de outras nacionalidades européias que aqui chegaram. A mistura de culturas desses imigrantes com os indígenas e negros africanos, propiciaram a formação de nossa cultura e foi muito importante para nossa música e dança” (PERNA, 2001).

Com a vinda da Corte Portuguesa, no início do século XIX, para o Rio de Janeiro, foram trazidos os hábitos europeus de dançar em grandes bailes, pois eram as manifestações de lazer preferidas por esta.

As primeiras danças eram de salão, mas não eram dançadas a dois, como por exemplo, a dança francesa, de pares ainda não enlaçados, conhecida como minueto, a inglesa dançada em conjunto, chamada contradança e a quadrilha, dançada em grupos formando filas de pares de dançarinos. “No minueto, damas e cavalheiros de cabeleiras empoadas acompanhavam o andamento lento e cerimonioso da música fazendo medidas e dando passinhos. Era uma dança cheia de graciosidade e equilíbrio de movimentos”(PERNA, 2001).

A quadrilha era dançada pela corte imperial e hoje é lembrada de forma folclórica nas festas de São João. Nesse tipo de dança o dançarino mostrava suas habilidades e o seu devotamento em marcações como: “Travessê”, “Balancê”, “Tour”, “Caminhos da Roça” e “Volta gente que está chovendo”.

A dança de salão a dois de pares enlaçados, onde a dama dependia apenas de seu cavalheiro e vice-versa, só surgiu no final do século XVIII em Paris, com a valsa. No Brasil, este tipo de dança de salão, chegou por volta de 1837 e desenvolveu características próprias,

como os andamentos bem lentos e um esquema de modulações similar ao das polcas.

A polca, também uma dança à dois enlaçada, surgiu na Boêmia em 1830 como dança rústica. Foi dançada no Brasil pela primeira vez em 3 de julho de 1845, por uma companhia francesa de teatro. Foi chamada de “valsa pulada” para indicar a grande diferença entre ela e as outras danças de salão.

A polca, enfrentando a oposição dos moralistas, dominou os salões da época e iniciou uma mudança nos costumes. A mulher da sociedade burguesa, fechada e impenetrável, para dançar a polca teve que modificar seus trajes e mostrar seus pés, teve que se soltar, se deixar tocar pela cintura e ser abraçada e ainda dar pulinhos com o cavalheiro. Uma verdadeira revolução para a época.

A partir dos anos 1870 aparece o maxixe, dança urbana, a dois (e agarrada). Era uma forma de dançar (abusada) que distinguia-se das outras modalidades de dança pelo seu caráter sensual e lascivo, pela sincopação e pela vivacidade rítmica da música. Era dançado em locais que não atendiam à moral e bons costumes da época, como em bailes de negros. Os homens de classes mais privilegiadas freqüentavam esses locais em busca da sensualidade das danças africanas, onde só iam mulheres de classes inferiores ou prostitutas.

Quando o maxixe começou a ser mostrado para as camadas mais favorecidas da sociedade, por volta de 1880, já estava mais estruturado, com passos mais estilizados e incorporados ao estilo de dança de salão. O maxixe foi a dança de salão que deu origem ao samba europeu e ao nosso samba de gafieira.

Perna (2001) cita o viajante português João Chagas que descreve em seu livro “De Bond” como era o maxixe no final do século XIX:

“Os pares enlaçam-se pelas pernas e pelos braços, apoiam-se pela testa num tanto possível gracioso movimento de marcar e, assim unidos, dão a um tempo três passos para diante e três para trás, com lentidão. Súbito, circunvolvem, guardando sempre o mesmo abraço e, nesse rápido movimento dobram os corpos para frente e para trás, tanto quanto o permite a solidez dos seus rins; tornam-se a dobrar-se e, sempre lentamente, três passos à frente, três passos atrás, vão avançando e retrocedendo, como a quererem possuir-se.”

Perna (2001) nos conta que a primeira sociedade dançante foi a “Assembléia Estrangeira”, e em 1845, ela é substituída pelo sociedade recreativa e dançante “Cassino Fluminense”. Houve, neste período, o aparecimento de muitas outras associações desse gênero e as pessoas cada vez mais se envolviam e procuravam aprender a dançar. Como era uma

época de muitos preconceitos, nas primeiras escolas de dança, os homens treinavam com homens e só aos poucos as mulheres foram entrando para auxiliar no aprendizado, uma vez que as moças de família aprendiam apenas com professores particulares em casa ou em clubes sociais de elite. No início, as mulheres em escolas de dança eram apenas ajudantes dos profissionais, ou seja, dançavam como profissão. Era a chamada atividade de madamismo.

Foi um período em que a dança de salão esteve no auge perante a sociedade. Eram bailes públicos, saraus anunciados pelos jornais onde se dançava os vários tipos de dança de salão. Segundo Perna (2001), a atitude e o comportamento dos dançarinos seguia as regras de boas maneiras e etiqueta européia, que diziam que as danças deveriam ser reguladas pelas cadernetas (*carnets*) das damas, embora pudesse haver quebra dessa ordem. Deveria-se dançar com um lenço entre as mãos dos pares e os cavalheiros deveriam convidar as damas respeitosamente e, após a dança, as acompanhar ao local em que elas estavam quando tiradas, agradecendo respeitosamente.

Com a evolução e a modernização da sociedade, das danças de salão e do homem, novas regras de etiqueta e boas maneiras, como também novas regras de condução para dançar foram surgindo e algumas das antigas regras foram adaptadas. Atualmente, as damas já não usam os *carnets* para regular a dança, todavia ainda costuma ser ela quem decide com quem vai dançar, por exemplo.

2.4. Postura Correta do Cavalheiro e da Dama

A cabeça do casal deve estar sempre voltada para frente, em nenhum dos casos de dança deve ele ou ela olhar para os pés.

Os ombros devem estar sempre relaxados.

Cotovelos elevados (mais ou menos 45 graus em relação ao corpo).

Antebraço aberto em 90 graus em relação ao braço, voltado para a frente.

As mãos devem estar sempre seguras de palma, nunca com os dedos entrelaçados.

A mão direita do cavalheiro deve se fixar nas costas da dama de maneira que ele possa ficar com os dedos abertos, para melhor conduzi-la.

A mão esquerda da dama deve ficar sobre o ombro direito do cavalheiro, ficando assim com os dedos abertos para melhor apoio durante a execução dos passos.

A coluna reta, evitando erros de postura, tais como olhar para os pés curvando a

coluna.

Os quadris se movimentam conforme a dança.

Joelhos estendidos. E em alguns casos semiflexionados.

Pés apontando para frente e entre os dois pés da dama ou do cavalheiro.

A distância de corpo varia da dança para dança, podendo ser mais próximo ou mais distante, mais lateral ou mais frontal.

2.5. Condução do cavalheiro e acompanhamento da dama

O cavalheiro deverá ter em mente que será ele quem conduzirá a dama a fazer os passos. Isto não quer dizer que o cavalheiro dançará independentemente da dama, pois partirá dele conduzir, e partirá dos dois escolher os passos. Se a dama resolver abordar algum passo, ela terá o livre arbítrio de fazer o que quiser dentro do ritmo e da frequência que o cavalheiro estiver dançando.

De acordo com Gonzaga (1996) existe uma regra básica para que o cavalheiro venha a conduzir melhor: conduzir a dama de maneira com que ela faça aquilo que ele quer que ela faça e não o que ele está fazendo, pois a maioria dos cavalheiros conduzem a dama para o lado que ele está indo.

Quando o dançarino começar a dançar é de fundamental importância que inicie para o lado esquerdo, porque assim ele estará empurrando a dama e não puxando. Outro detalhe, que o cavalheiro deve prestar atenção, será de manter o pé direito entre os dois pés da dama.

A dama, por sua vez, deve acompanhar o cavalheiro na direção em que ele conduz. A dama nunca deverá começar a dançar por si só, devendo ela acompanhar o cavalheiro em qualquer tipo de condução, esteja ele dançando bem ou mal. Por isto, ela deve estar sempre sensível e atenta ao toque do cavalheiro em suas costas.

2.6. Dança como Educação

Nanni (1995), citando Paulo Freire, diz que o homem se torna sujeito através de seu ambiente concreto: quanto mais ele reflete sobre a realidade, sobre a sua própria situação concreta, mais se torna progressivo e gradualmente consciente, comprometido a intervir na

realidade para mudá-la.

A elaboração e o desenvolvimento do conhecimento estão ligados ao processo de conscientização que para a autora implica e consiste no contínuo e progressivo desvelamento da realidade. Essa elaboração passa, também, pela elaboração do corpo do homem entre o próprio corpo e as coisas (mundo interior e exterior).

Essa educação que visa a interação do homem com o mundo, do homem com seu próprio corpo, é imprescindível para que o ser humano se torne, sujeito da educação, sujeito de sua práxis no desvelar a sua realidade histórica, através de sua corporeidade.

Dessa forma, a educação se constitui numa alavanca das transformações individuais e sociais e poderá sair do próprio sistema que a engendra tornando-se uma educação transformadora. Não consistirá em apenas transmitir verdades e informações, mas sim, em proporcionar aos indivíduos a possibilidade de eles próprios, através de experiências pessoais e subjetivas, compreenderem a necessidade de conquistar as verdades através do conhecimento, do processo de conscientização.

Resumindo, Nanni (1995), fala que o objetivo geral da educação é o de encorajar o desenvolvimento daquilo que é individual em cada ser humano e, harmonizar simultaneamente esta individualidade com a unidade orgânica – a corporeidade, assim como, integrá-la ao grupo social a que o indivíduo pertence.

A autora defende que o movimento constitui parte fundamental da vida humana e manifesta-se do cotidiano, dos trabalhos profissionais, na recreação, esportes e arte e incluída nesta está a Dança.

Assim sendo, ela destaca que os objetivos da educação podem ser alcançados através do estudo e compreensão dos movimentos, fornecidos pela Dança , pois estes compõe fator essencial e efetivo para que o ser humano desenvolva suas capacidades, habilidades e integralmente suas potencialidades, já que o homem, desde seu nascimento, usa o movimento como uma linguagem do corpo para comunicar suas necessidades, emoções e sentimentos e aprender sobre o meio social em que vive e sobre si mesmo.

Nanni (1995), entende que a compreensão e a importância do movimento humano significa ter em conta as estruturas envolvidas em cada questão, em seus vários aspectos da vida, ou seja: a cultural, a social, a biológica e a psicológica. Em virtude da abrangência dos aspectos compostos pelo movimento, fornecidos pela Dança, seu estudo e análise pode ser utilizado por várias áreas do conhecimento como a medicina, fisioterapia, neurofisiologia, pedagogia e dentre elas, a psicologia, como uma forma do indivíduo se conhecer, se

desenvolver e crescer.

Já que para ela, todo o organismo participa na execução de uma ação motora (movimento), seja recebendo as informações do meio ambiente, seja processando-as através da integração de processos cognitivos-afetivos-sociais e motores, o indivíduo terá capacidade, através do dançar, de aprender a conhecer suas necessidades, utilizando-se do processo de conscientização, sendo sujeito de sua práxis.

“O movimento é a relação das atitudes internas com as formas externas permitindo ao indivíduo transformar seus símbolos de emoções, em ações através de padrões ritmados e interligados com o Universo” (NANNI, 1995).

“A dança vem a ser uma das atividades físicas mais completas já existentes. Mexe não só com toda a mecânica e fisiologia corporal como envolve a emoção e acende a alma.” (LEAL, 1998)

“A linguagem do corpo é mais adequada do que a verbal para informar a respeito de atitudes e emoções de uma pessoa. Assim, podemos afirmar que a linguagem da dança, além de seus valores estéticos inerentes, é adequada para transmitir emoções.” (MALANGA, 1985)

Finalizando, Nanni (1995) acredita que como a finalidade do movimento é estabelecer envolvimento físico, mental e emocional do ser, o trabalho com a dança - que é forma, veículo de comunicação e expressão, possibilitará uma infinidade de meios para que o indivíduo chegue a uma melhor conscientização de si próprio. Pode ser através do desenvolvimento de seu vocabulário expressivo ou capacidade de percepção, do aumento das possibilidades de estabelecer relações consigo mesmo e com o mundo, do libertar-se de tabus culturais, entre outros.

O indivíduo, ao tentar estabelecer relações com o mundo e consigo mesmo a partir de suas experiências na dança, estaria dando um significado e sentido a sua existência – é o ser-com-os-outros-no-mundo. Ele estaria experimentando e aprendendo uma nova forma de comunicação completa, a da linguagem corporal – que integra o ser em todos os planos, físico, mental e emocional. Para Nanni(1995), essa comunicação é o ato de relação, é o ato de viver.

Na teoria da Gestalt essa comunicação, essa relação do indivíduo com o mundo e consigo mesmo que Nanni se refere pode ser entendida como o contato que as pessoas realizam durante toda sua vida, a cada instante e que pode proporcionar mudança e crescimento. Visando uma melhor compreensão do conceito de contato para Gestalt-terapia

considera-se importante relatar um breve histórico do surgimento da Gestalt-terapia, bem como os pressupostos básicos e alguns aspectos que a influenciaram.

2.7. Histórico da Gestalt-terapia

Segundo Ginger (1995), a Gestalt-terapia foi amplamente articulada e formalizada por Laura Perls e Paul Goodman, como também por seus primeiros colaboradores e pelas contribuições dos que continuaram nas gerações seguintes como: Isadore From, Jím Simkin, Joseph Zinker, Ervin e Miriam Polster, etc. Entretanto, deve seu surgimento às intuições geniais e às crises pessoais daquele que se pode intitular o seu principal fundador: Friedrich Perls (Fritz Perls).

Friedrich Salomon Perls nasceu em 8 de julho de 1893 num gueto judeu do subúrbio de Berlim, relata Ginger (1995). Era o terceiro e último filho, depois de duas meninas. Em 1906 com treze anos, é expulso da escola por “conduta inqualificável”, embora mais tarde ele decidisse retomar os estudos na escola liberal.

Começou a carreira de Medicina alistando-se como voluntário na Cruz Vermelha em 1915. Em 1920 depois da guerra, completou seus estudos e obteve seu doutorado em Medicina em 3 de abril pela Universidade Frederick Wilhelm de Berlim onde divide sua profissão de neuropsiquiatra com o seu interesse pelo teatro , pelos círculos esquerdistas da boemia artística.

Posteriormente, continua Ginger, no ano de 1926 começou sua primeira análise com Karen Horney a partir de quando pretendeu tornar-se psicanalista.

No correr dos anos e depois de fazer análise com Clara Happel e Eugen Harnik, em 1930 por conselho de Karen Horney, iniciou uma quarta análise com Wilhelm Reich. Tinha grande admiração por Reich sendo seu grande inspirador na construção da Gestalt-terapia.

Em 1934 se estabeleceu em Joannesburgo com sua esposa Lore Posner onde fundou o Instituto Sul-Africano de Psicanálise.

Em 1940 desenvolveu suas teses e terminou a redação de seu primeiro livro, “*Ego, Fome e Agressão*”. Desde esse primeiro livro, relata Ginger (1995), começam se esboçar várias noções que desembocariam, nove anos mais tarde, no nascimento oficial da Gestalt-terapia, tais como, a importância do momento presente, a do corpo , a procura de uma

abordagem mais sintética do que analítica e a contestação da neurose de transferência. Ele já preconizava, diz Ginger (1995), um contato direto e autêntico entre o paciente e seu analista. Tratava também de uma abordagem “holística” do organismo e de seu meio, das resistências, da introjeção e da projeção, das “*emoções incompletas*”, e a obra termina com a exposição de uma “*terapia da concentração*”, compreendendo técnicas de visualização, de utilização da primeira pessoa do singular, responsabilidade pelos sentimentos, concentração no corpo e nas sensações e observação das evitações.

Logo, em 1946, com 53 anos, ele decidiu deixar tudo e estabelecer-se nos Estados Unidos. Ao contrário de Karen Horney, Erich Fromm e de Clara Thompson que o ajudaram a instalar-se em Nova York, não foi bem acolhido por outros psicanalistas.

Em 1950 constituiu-se o Grupo dos Sete, composto por Fritz Perls, Laura Perls (não mais Lore), Paul Goodman, Paul Weisz, Elliot Shapiro, Sylvester Eastman e Isadore From. Mais tarde foram incluídos Ralph Hefferline e Jim Simkin.

Em 1952, os Perls fundaram o primeiro Instituto de Gestalt, em Nova York, seguido, em 1954 pelo de Cleveland, do qual surgiu a segunda geração de gestaltistas: Joseph Zinker, Erving e Miriam Polster, entre outros.

Em 1969, já separado de Laura e de Marty, sua segunda companheira, e instalado no Canadá criou o Instituto Gestáltico do Lago Cowichan e o denominou Kibbutz gestáltico.

Finalmente, regressou aos Estados Unidos em 1970 com a saúde muito abalada. Morreu de um ataque cardíaco em 14 de março, com 77 anos, em Chicago. A autópsia também revelou um câncer de pâncreas.

2.8. Pressupostos Filosóficos Básicos

Conforme Burow (1985), Fritz Perls iniciou seu trabalho seguindo uma orientação psicanalista ortodoxa, todavia ao longo de sua trajetória conheceu e experienciou várias filosofias, métodos e princípios que o auxiliaram a mudar sua postura frente às limitações que sentia em seu trabalho original e criar uma nova forma independente de terapia.

Segundo Ginger (1995), é muito difícil definir precisamente os fundamentos teóricos da Gestalt-terapia, visto que foi alimentada por um conjunto de correntes filosóficas e terapêuticas de diversas fontes: européias, americanas ou orientais. Todavia, para o autor, aquelas mais importantes para a Gestalt atual são a Fenomenologia, a filosofia Existencial, a psicologia da Gestalt, as filosofias orientais como o zen-budismo e taoísmo e, por fim, a

psicologia humanista, as quais apresentar-se-á, respectivamente, uma revisão sucinta.

Fenomenologia, conforme Yontef (1998), é uma busca de entendimento, baseada no que é óbvio ou revelado pela situação. Pode-se afirmar isto, uma vez que, etimologicamente, “...fenômeno pode ser definido como aquilo que aparece, como aquilo que é aparente na coisa ou a aparência da coisa” (Ribeiro, 1997, p.43) . Aquilo que não é fenômeno ou dado, são interpretações, idéias preconcebidas do observador que não devem ser consideradas numa atitude fenomenológica, tendo em vista que Husserl apud Ribeiro (1985, p.44), a definia como “a ciência descritiva das essências da consciência e seus atos”.

Yontef (1998), ainda coloca que a exploração fenomenológica objetiva uma descrição cada vez mais detalhada do que é, e desenfaturar o que seria, poderia ser, pode ser e foi. Ao fazer isto, volta-se às coisas mesmas, assim como são, se apresentam, superando-se a oposição entre a essência e aparência, faz-se, dessa forma, a redução fenomenológica.

A redução fenomenológica coloca em evidência o ser no mundo. O fenômeno, diz Ribeiro (1985), deixa de ser uma coisa ou um fato e passa a ser um modo de existir.

Assim sendo, desvendar o mundo para Ribeiro (1985), é chegar à essência mesma das coisas.

A Gestalt-terapia reteve da Fenomenologia:

“que é mais importante descrever do que explicar: o como precede o porquê; que o essencial é a vivência imediata, tal como é percebida ou sentida corporalmente – até imaginada – assim como o processo que está se desenvolvendo aqui e agora; que nossa percepção do mundo e do que nos rodeia é dominada por fatores subjetivos irracionais, que lhe conferem um sentido, diferente para cada um; isso conduz, particularmente, à importância de uma tomada de consciência do corpo e do tempo vivido, como experiência única de cada ser humano, estranha a qualquer teorização preestabelecida.” (Ginger, 1995, p.36)

Os pressupostos da filosofia Existencial, segundo Ribeiro (1985), serviram de base para a Gestalt-terapia devido a proximidade que têm com as preocupações desta em relação à existência, ao estar no mundo e lidar com ele.

A filosofia Existencial compreende a existência do ser humano como sendo central, individual ou singular, ou seja, enfoca a essência do sujeito de ser individual e único no universo. Além disso, afirma que o ser humano só pode ser compreendido por ele mesmo através de uma experiência direta do seu ser no mundo. Ainda para o Existencialismo, segundo Ribeiro (1985), o homem é um ser de opção, podendo definir o que pretende ser utilizando sua liberdade de escolha. E se ele é livre para fazer escolhas é também responsável por tudo que faz.

O Existencialismo envolve um empenho concreto com a realidade, aqui e agora, presente, nos oferecendo, conforme Ribeiro (1985), princípios para analisar a existência fenomenologicamente.

Diz ainda que:

“lidar criativamente, sem imposições de dentro ou de fora, na relação com o concreto, com o singular, direcionada por um aqui e agora que se define no tempo e no espaço e se amplia no limites de cada um tornou-se uma norma importante para a Gestalt-terapia.” (Ribeiro, 1985, p.40)

As propostas do existencialismo e da Gestalt-terapia se encontram e se unem,

“...no sentido de privilegiar o homem como ser que se possui, como ser livre e responsável. Para ambas o homem é o senhor de si próprio, dele resultando a conveniência ou não de seu próprio caminho.” (Ribeiro, 1985, p.41)

A Psicologia da Gestalt, segundo Ginger (1995), surgiu em 1912 com os trabalhos de Max Wertheimer, Kurt Koffka e Wolfgang Köhler. Esses psicólogos gestaltistas, inicialmente, estudaram os mecanismos fisiológicos e psicológicos da percepção e as relações do organismo com seu meio e em seguida estenderam seu trabalho à memória, à inteligência, à expressão e, finalmente, à personalidade como um todo. Com seus resultados, evidenciaram

*“...os paralelismos entre o domínio físico e o domínio psíquico, que em geral obedecem leis análogas, e se ergueram contra o dualismo entre a matéria e espírito, entre o objeto e seu princípio: o objeto não **tem** uma forma, ele **é** uma forma, uma Gestalt, um todo específico, delimitado, estruturado, significante.” (Ginger 1995, p 38)*

Sendo assim, estruturaram os processos de percepção humana fixando-as nas chamadas Leis da Gestalt, que segundo Burow (1985), se alicerçam nas propostas básicas da Psicologia da Gestalt. São elas:

Lei Gestáltica da dinâmica entre figura e fundo: de acordo com a necessidade do momento, determinados fatos, objetos ou pessoas podem ser figuras ou fundo, tendo maior ou menor importância naquele momento. A Gestalt-terapia se interessa, principalmente pela inter-relação da figura e fundo. A tendência de nossa percepção de buscar a boa forma permitirá a relação figura-fundo. Quanto mais clara a forma, mais clara será a separação entre a figura e o fundo.

Ginger (1995), coloca que somente o claro reconhecimento da figura dominante, num dado instante, permitirá ao sujeito, a satisfação de sua necessidade, e após isso, acontecerá a retração, tornando-o disponível para novas atividades físicas ou mentais. O estado de boa saúde em Gestalt-terapia, é definido pelo fluxo sem entraves desses ciclos sucessivos.

Lei Gestáltica da semelhança: há uma tendência de se perceberem coisas que de alguma forma se assemelham, como padrão;

Lei Gestáltica da proximidade: há uma tendência de se perceberem coisas que se encontram próximas umas das outras, como padrão;

Lei gestáltica da pregnância ou da boa forma: percebe-se um padrão de maneira a emprestar-lhe a melhor gestalt possível;

Lei Gestáltica do fechamento: as linhas totalmente fechadas de uma figura em situações idênticas, são mais facilmente tomadas como unidade, do que se não estivessem fechadas, ou seja, a pessoa tem a tendência por um fechamento, por resolver assuntos não resolvidos.

Além destas leis, a Psicologia da Gestalt contribuiu também com a Gestalt-terapia com: conceito de “campo comportamental”, que é onde se desenrola o comportamento, e pode ser dividido em dois pólos, o Eu e o seu Meio; o conceito de homeostase, que é a busca incessante pelo equilíbrio, com a finalidade de satisfazer suas necessidades; a ênfase no presente, isto é, que deve-se trabalhar com o aqui-e-agora do comportamento, utilizando-se essencialmente da pergunta “como” ao invés de “por que”.

“A Gestalt-terapia leva portanto esse nome por sua inegável proximidade com a teoria dos gestaltpsicólogos. A contribuição de Fritz Perls consiste no fato dele ter tornado utilizáveis de maneira criativa e inteligente as leis da Gestalt e outros conhecimentos da Psicologia da Gestalt, como material de terapia.” (Burow, 1985, p.29)

Pode-se considerar na Gestalt-terapia, ainda, o conceito holístico, que além de estar presente na psicologia da Gestalt, também tem origem no Taoísmo e no Zen Budismo que foi mais uma das influências sobre a obra de Perls. Segundo Ginger (1995), o Taoísmo é importante pela visão bio-psicossocial, ou seja, do homem sempre em interação com o meio geral, social e cósmico.

Os dois grandes princípios inseparáveis do taoísmo (Yin – Yang) dão um sentido particular para a Gestalt. São segundo Ginger (1995), dois contrários fundamentalmente complementares e que remetem ao conceito de polaridade, freqüentemente trabalhado em Gestalt.

O taoísmo acredita que o corpo é uma morada para o espírito e é através de práticas vivicantes que este se desenvolve. *“Trata-se de viver intensamente o aqui-e-agora, porque o passado é um peso morto.” (Ginger, 1995, p 87)”*

Do Zen Budismo algumas influências sobre a Gestalt são: não se enfatizar a

importância do pensar, evitando a racionalização, intelectualização; aceitar a realidade como impermanente e observar a emergência e a fuga de seus próprios pensamentos – postura que remete, segundo Ginger (1995), à atitude gestaltista em awareness.

A Gestalt-terapia, como viu-se até aqui, sofreu influências das mais variadas vertentes filosóficas e como não podia deixar também participou da corrente precursora que convencionou-se chamar psicologia humanista.

Segundo Ginger (1995), a psicologia humanista nasceu, informalmente, nos anos 50, em torno de nomes como os de: Abraham Maslow, Rollo May, Carl Rogers, Allport e alguns outros, por insatisfação, conforme Burow (1985), com as duas psicologias predominantes: a psicanálise e o behaviorismo. Ela veio como um novo impulso para combater o sentimento de desumanização e a massificação do indivíduo, conferindo-lhe a partir desse movimento, um estatuto de sujeito, responsável por suas escolhas e crenças.

Segundo Burow (1985), as quatro teses centrais da psicologia humanista são: que o homem, a pessoa que vivencia está no centro das atenções e as explicações teóricas são consideradas secundárias à luz do vivenciar e seu significado para o ser; que é dada ênfase às características especificamente humanas como a capacidade de escolher, a criatividade, avaliação e auto-realização; que a escolha das questões e dos métodos de pesquisa não são mais pautados com ênfase na objetividade em detrimento do sentido e, por fim, que “a preocupação central é a manutenção do valor e da dignidade do ser humano, existindo o interesse pelo desenvolvimento das forças e capacidades inerentes a todo ser humano.” (Burow, 1985, p.47)

2.9. Contato

Conforme Polster (2001), a função que sintetiza a necessidade de união e de separação é o contato. Através do contato, cada pessoa tem a chance de se encontrar consigo mesmo e com o mundo exterior e, dessa forma, promover modificações em si e nas experiências que tem do mundo. A vida exige, o tempo todo, contatos em muitas formas diferentes e este contínuo fluxo de contatos acaba proporcionando aos indivíduos uma mudança, que os leva a um crescimento. A mudança diz Polster (2001), é um produto inescapável do contato porque a apropriação da novidade assimilável ou a rejeição da inassimilável levará inevitavelmente à mudança.

Para Perls, Hefferline e Goodman (1997), o contato é fundamentalmente a

awareness do novo assimilado pelo organismo e o comportamento modificado por este; e awareness da rejeição do novo que não é assimilado. Assim sendo, o contato mostra-se criativo e dinâmico, pois sempre enfrenta o novo de forma ativa, assimilando-o ou rejeitando-o. Yontef (1998), descrevendo quatro aspectos que estão envolvidos quando um indivíduo entra em contato - conectar-se, separar, mover e awareness, fala da awareness como sendo exigida no contato para reconhecer/verificar diferenças.

Para Yontef (1998), a awareness é acompanhada por aceitação, isto é, o processo do controle, escolha e responsabilidade dos próprios sentimentos e comportamentos. Sem isso, ele fala que a pessoa pode estar atenta à experiência e ao espaço vital, mas não para o poder que ela tem ou não tem.

A diminuição do contato com outros indivíduos vincula o homem à solidão, já que ficando somente consigo mesmo, isolando-se em seu espaço psicológico interno, o homem perde a chance de se arriscar ao novo, ou seja, perde a oportunidade de se movimentar em direção ao conectar-se e afastar-se. Para Yontef (1998), se não há união, não há contato.

O contato segundo Perls, Hefferline e Goodman (1997), não pode ser rotineiro, estereotipado, pois tem que sempre enfrentar a novidade que traz a nutrição para o organismo.

Segundo Polster (2001), o contato não é uma qualidade da qual estejamos conscientes, pois sabemos o que estamos fazendo a cada momento, todavia é improvável que saibamos que estamos realizando contato através de todos esses comportamentos cotidianos, como estudar, brincar, cheirar, etc.. As nossas funções sensoriais e motoras são potencialmente as funções através das quais o contato é feito, entretanto o contato acontece não apenas pelo uso das suas funções, mas num conjunto destas com a sua conscientização, isto é, com o processo de awareness. Segundo Polster (2001), o que determina o bom contato é antes *como se vê ou escuta*.

Um aspecto especial do contato provém da possibilidade de se estar em contato consigo mesmo e acontece devido a capacidade que o homem tem em se dividir em observador e objeto observado. Essa divisão pode ser empregada tanto a serviço do crescimento da pessoa em si mesma e em relação ao seu contato com outras pessoas, quanto para a sua estagnação. Um dançarino, por exemplo, que toma consciência de sua postura rígida, pode experimentar aliviá-la. Assim como um professor de dança pode voltar aos seus movimentos para perceber quais orientações dar aos seus alunos.

O contato ocorre na fronteira do que é conhecido com o desconhecido. A fronteira não é um lugar, nem algo físico. É um ponto de encontro entre dois diferentes, um lado sou

“eu” e o outro lado é algo que não sou “eu” e, através deste contato, ambos permitem se conhecer de uma forma mais clara.

“...é na fronteira que os perigos são rejeitados, os obstáculos são ultrapassados e o que é assimilável é selecionado e apropriado. Aquilo que é selecionado e assimilado é sempre novo; o organismo sobrevive pela assimilação do novo, pela mudança e crescimento” (Perls, Hefferline e Goodman, 1997, p.44).

Sendo assim, o contato envolve não somente o senso do próprio eu, mas também o senso de qualquer coisa que infrinja esta fronteira, qualquer coisa que assome à fronteira do contato e nele se funda.

2.8. Fronteira de contato

Segundo Polster (2001), as fronteiras do ser humano, as fronteiras-do-eu, são determinadas por toda a gama das suas experiências na vida e por todas as suas capacidades internas para a assimilação da experiência nova ou intensificada. Sendo assim, são as fronteiras de um indivíduo que definem como este viverá sua vida, como fará suas escolhas, o que permitirá entrar em sua consciência ou o que bloqueará e como será sua ação. Ginger (1995), usa a metáfora da pele para esclarecer essa dupla função da fronteira que ora funciona como um órgão de proteção, delimitação, ora como órgão de troca com o meio e, ainda, resume que a fronteira entre eu mesmo e o mundo é a fronteira de contato.

A fronteira-do-eu é composta por uma gama de fronteiras que podem estar imbricadas umas com as outras, sendo difícil observá-las isoladamente. Polster (2001), descreve a fronteira-do-eu sob vários aspectos: fronteira do corpo, de valor, de familiaridade, expressivas e de exposição.

É a fronteira-do-eu em seus vários aspectos que torna possível o contato ou não. Yontef (1998), fala que a fronteira para ser efetiva deve ser permeável e permitir trocas com o ambiente, ou seja, deve permitir o acesso a nutrição e, também a rejeição do que é tóxico. Essa regulação da permeabilidade da fronteira se faz com awareness.

Awareness, segundo Yontef (1998), é uma forma de experienciar, é o processo de estar em contato vigilante com o evento mais importante do campo indivíduo/ambiente, com total apoio sensorimotor, emocional, cognitivo e energético.

De acordo com cada pessoa, a permeabilidade da fronteira pode ser mais flexível ou menos flexível. Nas fronteiras do eu mais flexíveis podemos verificar uma maior facilidade

em realizar mudanças, ou seja, aceitar o novo e fazer contato com esse novo. Nas menos flexíveis, existe uma seletividade que bloqueia a consciência e a ação.

A fronteira pelo ponto de vista da seletividade, pode se configurar de forma rígida ou expandida e está presente em todos os seus aspectos, seja corporal, de valor, expressivo, etc.. Todavia mesmo nas formas mais inflexíveis há uma grande variação na expansividade ou na contratibilidade. Ambas as formas, impedem a mudança ocorrer, fazendo com que não haja crescimento. O crescimento, para Polster (2001), é entendido como o poder de realizar o movimento expansivo de ir e vir entre as fronteiras.

Quando há rigidez nas fronteiras, pode haver cristalização na seletividade e o movimento contínuo nas fronteiras não acontece. A pessoa sente que o novo é demais para ela, sente que é uma sobrecarga e tem medo de explodir.

Pelo contrário, o impedimento nas fronteiras expandidas ocorre pela entrada excessiva do novo, do que é externo. A pessoa sente um medo de sentir vazia, de não ter nada dentro para fazer contato e assim, permite que tudo entre, de qualquer jeito.

Cada aspecto da fronteira-do-eu fornece sua própria essência à seletividade e, dessa forma, propicia uma observação mais minuciosa dos aspectos que estão agindo e de como eles interagem e interferem na rigidez e na expansividade das fronteiras que ocorrem no indivíduo que se impede de crescer.

Como essência na fronteira do corpo, temos a fluidez consciente do contato do indivíduo com seu corpo. Quando o indivíduo não percebe a sensação do seu corpo ou parte e funções dele está deixando de fora da sua fronteira-do-eu elementos importantes que vão auxiliá-lo a realizar o contato mais plenamente. Esse indivíduo que não tem consciência da fluidez corporal, em primeiro lugar, já está impedindo o contato consigo mesmo e em consequência poderá impedir o contato com o mundo exterior de uma forma rígida ou expandida.

Da mesma forma, na fronteira de valor, temos como essência os valores, os padrões que cada pessoa estipula para si. São valores que foram incorporados pela pessoa e que muitas vezes não tem relação com ela, mas que continua aceitando como seu. Também aqui, a falta de consciência, crítica e assimilação desses padrões poderá levar o indivíduo a bloquear ou evitar contatos. A fronteira de valor é intrínseca a todas as outras fronteiras-do-eu, podendo ser considerada a mãe de todas as fronteiras.

Por sua vez, na fronteira de familiaridade, temos o encontro com o que é conhecido e desconhecido para a pessoa como principal foco. Para estabelecer um bom

contato é necessário conhecer o momento de se arriscar ao novo, ao desconhecido e o momento de se permanecer com o que se tem. Caso contrário, a pessoa impedirá novos contatos, tanto se fixando no que é conhecido, familiar, como se atirando a tudo que é novo, desconhecido, não familiar.

Já nas fronteiras expressivas, o que nos atemos é o que pessoa tem, como pensamentos, sensações e sentimentos, e mostra no meio, quando há uma necessidade dela ou do meio atuando. O indivíduo, no decorrer de sua vida, vai formando uma identidade expressiva para se relacionar com o mundo e de acordo com a permissividade ou permeabilidade que essa fronteira admita, essa identidade pode se apresentar também de forma rígida ou expandida. Quanto mais a pessoa se permita experimentar o novo, rompendo com a fronteira de expressão cristalizada, mais poderá aumentar seu senso de identidade.

E finalmente, temos como primordial na fronteira de exposição, a forma como a pessoa se expressa. Tendo em vista que será observada e reconhecida como tal, pode surgir algumas relutâncias em relação a essa exposição. Segundo Polster (2001), a exposição é perigosa, seja ela exposição aos elementos ou exposição ao desprezo ou exigências dos outros.

Ela pode expressar seus pensamentos, sensações e sentimentos de quatro maneiras ou em quatro estágios, conforme nos indica Polster (2001) : Bloqueada, Inibida, Exibida e Espontânea. Podemos identificar os estágios Bloqueada e a Inibida como formas rígidas da fronteira de exposição e a Exibida como forma expandida.

Nas formas rígidas não há expressão por parte da pessoa, pois a pessoa não sabe o que quer expressar, não está awareness de seus sentimentos e necessidades e fica bloqueada, ou sabe, mas não consegue pois permite a atuação da fronteira de valor e acaba se inibindo.

Na forma expandida, a pessoa sabe o que quer e se expressa, porém sem integração com suas próprias características, parecendo mais que está se exibindo do que se expressando verdadeiramente. Terá que experimentar se expor mais vezes até conseguir sua própria espontaneidade. Quando a pessoa consegue avançar este estágio exibicionista, alcança uma forma mais flexível de exposição onde seu desempenho é mais espontâneo e reflete seus desejos e suas necessidades reais.

2.9. Função de contato

Como já vimos, o contato ocorre através das nossas várias funções sensoriais e motoras. Podemos fazer contato de várias formas usando a visão, audição, gustação, olfato, voz, toque e o movimentar-se. Todos esses processos são funções de contato e, tendo-os em vista, percebemos como se dá o contato e como este pode ser interrompido, bloqueado ou evitado.

Dependendo do contexto em que a pessoa se encontra e da fronteira que disponibiliza, ela poderá fazer uso de qualquer uma das funções, individualmente ou em conjunto, para estabelecer um contato. Todas promovem contato, nenhuma é mais importante ou mais efetiva que outra.

Segundo Polster (2001), na função da visão há dois tipos de olhar: um evidencial e outro por si mesmo. O primeiro nos serve na orientação para atividades que lidamos no dia-a-dia, é bastante prático e útil. O segundo é de grande importância, porém muitas vezes não nos damos conta disso. O olhar por olhar, sem objetivos a cumprir nos deixa mais sensíveis e por que não dizer, aptos para realizar um olhar evidencial quando precisamos.

Pelo olhar fazemos contato e também podemos fugir do contato. Olhar para os lados, olhar fixamente, olhar só numa direção são todas formas de não entrar em contato com o “outro”.

A função escutar não é tida como muito importante e às vezes até encarada como cansativa. Em nossa sociedade é mais valorizado quem sabe falar do que quem sabe escutar. Entretanto, o processo de escutar pode ser ativo e aberto pois quando escutamos podemos fazer contato com aquele que fala, percebendo seu tom de voz, os gestos que faz enquanto fala, as caretas, os trejeitos, etc... Tudo isso enriquece o escutar tornando-o dinâmico. Através da função da audição podemos perceber muitas formas de uma pessoa se orientar em seus contatos, em suas relações na vida.

Conforme Polster (2001), as pessoas costumam exercer uma seletividade naquilo que ouvem. Em função de sua fronteira do eu, ou seja, de acordo com o que é permissível na fronteira, cada pessoa elabora suas habilidades de escutar com peculiaridades determinadas. Algumas pessoas escutam para apoiar, outras para criticar, ainda outras só ouvem para maliciar e assim por diante. Através dessa seleção, elas ouvem apenas “o que querem”, e desse modo, dificultam a dinamicidade do processo de escutar, tornando seus contatos limitados e restritos.

O toque é uma função bem importante e carrega muito tabu da nossa cultura. Desde criança ouvimos que não se deve tocar em algumas coisas e em algumas pessoas, ou

partes delas. Desde cedo aprendemos a nos freiar diante das possibilidades para verificarmos cautelosamente se podemos ou não ir adiante, transformando nossos gestos, que poderiam ser fluidos, em atos disfarçados, defletidos e mecânicos.

Apesar de estar imbuído de todo esse “peso” cultural, de proibições, cautela e constrangimento, Polster (2001), nos diz que o toque é a maneira mais concreta, visível e óbvia de se fazer contato. Ele se dá no presente, no aqui e agora e através dele podemos resgatar e entrar em contato com muitos sentimentos e emoções que estão interrompidas ou cristalizadas. É como se o contato estabelecido pelo toque restaurasse um novo senso de eu. Por esse mesmo motivo, o contato pelo toque também pode ser evitado ou bloqueado por pessoas que não estejam preparadas para tal conscientização.

A função do falar pode ser observada em duas dimensões: a voz e a linguagem. Pela maneira como a voz é expressada e direcionada por cada pessoa nas variadas situações em que se encontra podemos perceber como a pessoa que fala realiza seus contatos ou os evita. Até mesmo no riso, que é considerado por Polster (2001), um aspecto da voz, podemos ter pistas de como está ocorrendo o contato do indivíduo. Ele pode estar com um riso solto, controlado, descontextualizado, fluído, forçado, etc.

Podemos chamar a atenção da pessoa que fala para sua voz, dependendo do quanto sua fronteira do eu permite a exploração de novos conhecimentos de si mesma, ela pode elaborar novos aspectos de suas emoções, de sua forma de entrar em contato.

Com a linguagem também fazemos contato e é uma função bastante poderosa, segundo Polster (2001). Os hábitos que cada um tem fala muito de si, revela a pessoa que fala. Alguns falam rápido, outros mais lentos, existem aqueles que utilizam corretamente a gramática e aqueles que cometem erros “aceitáveis”, aqueles que são diretos e outros que falam indiretamente.

Como toda função de contato, a linguagem também pode ser utilizada para diminuir o contato. Existem várias formas de usar a linguagem com este objetivo, nos fala Polster (2001), tais como, o circunlóquio, o jargão, chavão, super explicar as coisas, repetir, gírias, utilizar a expressão “sim-mas”, “se” nas colocações, fazer perguntas em vez de afirmações, etc.

O movimento, também visto por Polster (2001), como uma função de contato, pode passar despercebido nos contatos que realizamos no nosso dia-a-dia, porém esse descuido não retira a importância e a centralidade dos movimentos na observação do processo de contato que uma pessoa realiza. Como todas as funções de contato, os movimentos tanto

pode facilitar quanto interromper ou impedir o contato.

Cada parte do corpo em movimento, cada gesto pode revelar os sentimentos e a forma de se comunicar, de se expressar de cada pessoa, pode demonstrar tanto uma ação desimpedida, fluida como uma ação desajeitada, desgraciosa, ou seja, pode revelar que contatos cada pessoa está possibilitada a fazer, se seus movimentos estão facilitando ou interrompendo contatos.

Para Polster (2001), o movimento embora figural, extrapola o domínio do exercício simplesmente físico quando se lhe dá um contexto, colocando-o de frente a um fundo experiencial que lhe dá significado. Fundo experiencial que é delineado pelos sentimentos, sensações, pensamentos, história de vida que difere de pessoa a pessoa. Podemos dizer que com a execução do movimento de forma consciente a pessoa tem a possibilidade de presentificar sensações, sentimentos e experiências que estavam adormecidos ou não conscientes em seu fundo e incorporá-los de forma mais inteira em sua forma de funcionar e se relacionar.

Conforme Polster (2001), as funções da gustação e do olfato são deixadas um pouco de lado em relação a sua importância na realização de contato pois não tem prioridades na vida cotidiana e produtiva das pessoas sendo mais percebidas em situações de lazer.

Entretanto e apesar disso, as pessoas costumam usar com frequência termos que indicam essas funções para discriminar muitas situações cotidianas que acabam levando-as ou não a realização de contatos. Referem-se a outras pessoas como “doces” , “amargas” ou referem-se a situações como “não cheira bem”, “isso cheira confusão”, etc.. Incluindo a isso, também podemos acrescentar que a maneira como a pessoa utiliza essas funções e o quanto está consciente dela pode clarificar como se dá seu processo de contato com o meio.

As pessoas do mundo moderno usam perfumes, tomam banhos em demasia com o objetivo de uma melhor aproximação, comem comida pronta, congelada, almoçam fora com o intuito de ganharem tempo para fazer outras coisas ou estarem com outras pessoas. Todavia não percebem que com todos esse movimento não utilizam a potencialidade dessas funções e podem acabar se afastando ou dificultando o contato consigo mesmo, com seu próprio cheiro e de seus semelhantes; com a comida e com tudo o que pode surgir de um contato genuíno. Polster (2001) nos fala que a função do olfato nos animais é um dos sentidos mais estabelecidos de contato, e que no homem foi desprezado e relegado a segundo plano.

III. METODOLOGIA

3.1. Classificação da pesquisa

Com base nos objetivos gerais de estudo classifica-se esta pesquisa como descritiva, pois segundo Gil (1998), têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno, ou então, o estabelecimento de relação entre variáveis.

De acordo com esta classificação, utiliza-se técnicas padronizadas de coleta de dados, tais como questionários e a observação, no entanto, utilizou-se a observação participante, na qual o observador se incorpora material ou artificialmente ao grupo pesquisado.

O método adotado para estudar a problemática da pesquisa foi o qualitativo, que possibilita estudar os fenômenos que envolvem os seres humanos e suas intrincadas relações sociais, estabelecidas em diversos ambientes. Nesta abordagem a coleta é realizado com um número pequeno de sujeitos, envolvendo a aquisição de dados descritivos, obtidos através do contato direto do pesquisador com a situação estudada.

3.2. Sujeitos da pesquisa

Os sujeitos que fizeram parte desse estudo são alunos matriculados no curso de dança de salão, mais especificamente, três casais casados e três casais solteiros, nas segundas-feiras, durante uma hora e meia.

Foram feitas observações nessas aulas, durante dois encontros, nos quais houve saída de alguns participantes e conseqüente entrada de novos para a continuação dos pares.

3.3. Procedimento de Coleta de Dados

Para a realização da pesquisa foi utilizada a observação participante de campo, que consiste segundo Marconi e Lakatos (1996), na participação real do pesquisador com a comunidade ou grupo, envolvendo-se e confundindo-se com este. O observador fica do mesmo lado que o observado, fazendo com que o o observador vivencie o que o grupo vivencia e trabalha segundo o sistema de referências do grupo.

Após o final de cada encontro, descreveu-se os fatos mais marcantes e significativos das observações realizadas.

3.4. Análise de dados

A análise de conteúdo tem por objetivo, conforme Barros e Lehfeld (2000), sintetizar as observações completadas, de forma que estas permitam respostas as perguntas da pesquisa. O objetivo da interpretação, segundo os autores, é a procura do sentido mais amplo de tais respostas, através de sua ligação a outros conhecimentos.

De acordo com os objetivos propostos, realizou-se uma primeira leitura das descrições para que se ressaltassem do texto episódios de contato onde julgava-se acontecer as funções e fronteiras de contato e com isso se delineassem as unidades de análise. Após destacados os episódios de contato, as funções e as fronteiras de contato como unidades de análise, estes foram agrupadas e analisados de acordo com os objetivos do trabalho.

IV. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

A partir das observações organizamos os dados de acordo com os objetivos propostos e os descreveremos e discutiremos em uma seqüência de categorias emergentes da reunião de unidades de análise. Num primeiro momento, verificaremos quais das funções de contato, descritas por Polster (2001), se fazem presente no processo de dançar a dança de salão, para então, num segundo momento, estabelecermos relações entre estas e as fronteiras de contato com o encontro dos parceiros de dança, ou seja, relacionaremos as modificações em torno das fronteiras com o contato entre os parceiros na dança de salão.

4.1. Funções de contato

Como já citado anteriormente, podemos fazer contato de várias formas usando a visão, audição, gustação, olfato, voz, toque e o movimentar-se. Através de todos estes instrumentos estamos capacitados para selecionar e permitir que o novo adentre ou não nossa fronteira. Em toda atividade que realizamos, seja lendo um livro, brincando, conversando ou escutando música, estamos utilizando estas funções de contato para experienciar o funcionamento da fronteira entre o indivíduo e o ambiente, isto é, para experienciar o contato.

Sendo assim, tendo em vista as observações das aulas de dança de salão, podemos afirmar que os indivíduos que se propõe a dançar também fazem uso das funções de contato.

Devido a natureza desta atividade, constatamos que dentre as unidades de análise, as funções de contato definidas por Polster, poderiam ser melhor analisadas se escolhêssemos aquelas mais apropriadas para o contato entre os parceiros no contexto da dança de salão que são: o olhar, o escutar, o tocar e o movimentar-se.

4.1.1. Olhar

Na dança de salão podemos observar que dentre a funções de contato o olhar é muito utilizado e em vários momentos adquire o objetivo de informar algo aos casais que dançam. É o olhar evidencial que Polster (2001), diz fornecer orientações para eventos ou ações que têm um alcance maior do que o ato de olhar em si.

Os casais precisam desde o início manter contato visual, seja com o professor, seja com seus parceiros ou até mesmo com o ambiente e os outros participantes. É necessário olhar para receber informações sobre os passos, para verificar e corrigir os movimentos, para dividir o salão com outros casais, ter noção de espaço para fazer performances, etc... O olhar, segundo Nanni (1995), informa sobretudo a respeito da direção a ser tomada pelos dançarinos e cria também uma relação de proximidade ou afastamento entre estes e o público.

Entretanto existe momentos na dança em que esse olhar evidencial não é tão indispensável, podendo até mesmo ser um agente dificultador de contato, quando impede ou dificulta que um parceiro olhe para seu par enquanto dança, porque está preocupado em olhar para o chão ou para o espelho, como no caso do casal 1, em que R dançava com a observadora sem olhá-la, preocupado em acertar o passo, ficava olhando para os pés. As informações dadas por esse olhar podem chegar ao dançarino através de outras funções de contato, tais como o escutar – o compasso da música que dará a cadência ao passo; o tocar – e ser tocada pelo parceiro que conduz e se deixa ser conduzido e o movimento – que indica como o corpo está.

Geralmente, as pessoas olham para o chão, ou seja, para os pés, quando estão aprendendo um novo passo. Elas estão fazendo uso do olhar evidencial. Porém, a medida que se conscientizam que podem aprender o passo olhando diretamente seu parceiro, escutando o compasso da música, sentindo o movimento que seu corpo faz de acordo com o ritmo, permitindo ser conduzida se é uma dama e conduzindo se for cavalheiro, liberam o olhar para outros objetivos e dessa forma ampliam suas possibilidades de contato com seu parceiros e com os outros dançarinos.

Então, o olhar poderá ser ampliado e usado, por exemplo, para imprimir à dança sensualidade, alegria, distância ou provocação, uma vez que, segundo Nanni (1995), ele deve estar naturalmente coerente com a emoção sugerida pelo ritmo dançado.

Por outro lado, o contato visual também pode ser utilizado para bloquear novos contatos. Os parceiros podem dançar sem nem ao menos se olharem, como o casal 6 dançava, ou até mesmo, olhando-se fixamente.

“Aquele que olha fixamente está indeciso quanto a olhar, mas nunca o faz realmente.” (Polster, 2001, p. 146)

Alguns casais, após a professora chamar a atenção e corrigir o olhar e a postura, retomavam a dança com mais graça e espontaneidade, olhando-se mais diretamente, concentrando-se no parceiro e vendo-o realmente.

Apenas no processo da transferência de um olhar evidencial para um olhar mais livre e solto os participantes, segundo Stevens (1977), já podem começar a descobrir coisas a seu respeito, ou seja, como utilizam seu olhar para fazer contato, que tempo levam para descobrirem as outras funções e se libertarem do olhar evidencial que também pode ser evitador de contato e quais sensações e sentimentos percebem acontecer durante a execução dos movimentos.

4.1.2. Escutar

*Ao escutar uma música já sinto o ritmo e naturalmente minha cabeça começa um balançar que é acompanhado pela cintura e toda parte superior do meu tronco balança em ondas . Os pés não suportam tanta pressão, eles precisam participar! As pernas sentindo suas bases tremerem, se alongam e com graça se estendem pelo salão. Agora sinto uma conexão das partes superior e inferior do meu corpo que se integram num só. E meu corpo gira, vai a frente e atrás acompanhando o compasso da música que toca para ser **ouvida**.*

Márcia Helena S Silveira

Para iniciar a dança é necessário, além de usufruir a função de contato escutar , decifrar o ritmo, a cadência, e a estrutura da música. Decifrar quais são suas exigências para poder dançá-la. Será que é alegre ou triste; comportada ou espirituosa e brincalhona; ou ainda, parece lenta ou rápida.

Cada pessoa escuta e decifra a música de acordo com suas próprias habilidades ou dificuldades para escutar o que vem do ambiente externo. E além disso, conforme Polster

(2001), exerce uma seletividade sobre aquilo que escuta. Algumas pessoas podem escutar e marcar o ritmo só de músicas que para ela sejam alegres ou românticas ou até sensuais e dessa forma definirão o que gostam ou não de dançar, como vão dançar e com quem vão dançar. O casal 1, por exemplo, gostava muito de dançar bolero, pois quando escutavam a música lembravam dos seus tempos de festas. Já o casal 2 adorava escutar forró, era só tocar a música que eles já começavam a se movimentar alegremente. Dessa forma, essa seleção poderá influenciar o contato que fará com os outros dançarinos, podendo ampliá-lo ou limitá-lo.

Nesse momento, tendo-se como base a Gestalt-terapia, é possível acompanhar esse casal num caminho que a leve a saber, a ter consciência do que está acontecendo com eles quando fazem determinadas escolhas em seu escutar, pois segundo Perls, Hefferline e Goodman (1997), a *awareness* é primordial para o contato.

“A awareness é experienciar e saber o que estou fazendo agora e como.” (Yontef, 1998, p.31).

Conforme John Stevens (1977), músicas usadas no contexto de um experimento estruturam a situação e podem tanto facilitar os movimentos quanto impedi-los. Se forem músicas com letras, a estrutura se tornará mais acentuada.

Na dança de salão, vemos claramente essa estrutura acontecer, uma vez que a música recebe um lugar de destaque. É ela que define e estrutura os passos e os movimentos a serem executados. E caso a música tenha letras, também elas influenciarão a maneira como os casais farão sua performance, fortalecendo a idéia da estrutura adicional que Stevens (1977), comenta. Uma letra que fala de dor, saudade, amor, pedirá dos pares movimentos mais lentos, intensos, fechados, diferente de uma letra que fale de alegria, vida, que pedirá movimentos rápidos e abertos.

Um outro exemplo de estrutura adicional pode ser observado, por exemplo, na salsa e na quadrilha que têm uma grande diferença na coreografia quando são somente instrumentais e quando orientadas por um dos componentes que vai dizendo ou cantando o que os casais têm que fazer.

4.1.3. Tocar

“Pelos limites da pele percebe o espaço. Pelo espaço percebe os limites, pelos limites percebe-se o outro...”

Dionísia Nanni

Na dança de salão os parceiros a todo momento se tocam. Seja através de suas mãos, seus braços ou suas pernas, o toque é indispensável para a concretização da dança.

“O modo mais óbvio de se fazer contato é pelo toque.” (Polster, 2001, p. 152)

Sabemos dos tabus contra o tocar que desde criança todos sofremos. Os objetos são retirados dos seus lugares, castigos são dados, regras são ensinadas, tudo isso para que não experienciemos o toque, livremente, tanto em coisas como em nós mesmos. Aprendemos que tocar exige permissão, cautela e regras e desse modo, usamos muito pouco do toque para estabelecer contato com nosso ambiente.

Podemos perceber entre os parceiros de dança o quanto o contato fica empobrecido pela dificuldade de tocar que aprendemos durante nosso crescimento. A cautela que Polster (2001), fala que temos em tocar os outros até mesmo num gesto de cumprimento, aparece claramente quando os pares, inicialmente, se encontram para dançar. Os corpos ficam longe uns dois palmos; o braço do cavalheiro que deveria envolver a cintura da dama fica recuado e junto ao corpo deste, apenas a mão toca levemente a cintura da dama; a mão da dama que deveria se apoiar no ombro do cavalheiro, às vezes, desce para o braço (o que facilita a distância entre eles).

Embora no decorrer do aprendizado da dança salão a distância entre o casal vá gradativamente tornando-se menor, ela acontece mais para cumprir o objetivo do aperfeiçoamento da coreografia do que para o aperfeiçoamento do contato entre pessoas. A aproximação física dos casais estimulada pelos professores de dança, geralmente, não levam em consideração o tipo e a qualidade de contato que pode estar se realizando entre os parceiros naquele momento.

O tocar o outro, nesse sentido, pode tornar-se mecânico, estruturado impossibilitando ou dificultando as pessoas envolvidas em estar conscientes de como esse toque as afeta, em estar engajadas verdadeiramente no contato com seu parceiro e consigo mesmas.

Para dançar um forró, por exemplo, alguns passos requerem que o casal enrosque suas pernas e caminhem roçando-as no seu parceiro. Eles poderão dançar com movimentos rígidos ou defletidos, como o casal 4, sem perceberem o que isto tem a ver com eles, também poderão esquivar-se de dançar aquele ritmo ou aquele passo, como o casal 1, e assim diminuir o leque de possibilidades para que ocorram novas experiências, sem saberem qual a responsabilidade que lhes cabe nessa escolha.

Não estando um dos parceiros ou o casal consciente de como esse tipo de toque

(passo) os afeta, o que pensam a respeito, como se sentem roçando na perna de outro, que significado tem para eles aquele passo naquela música, que emoção surge ao dançar daquele jeito, estarão utilizando um mínimo de awareness e terão dificuldades em dar continuidade ao processo de awareness que permite aquilo que é importante ser experienciado completamente para depois ser assimilado ou esquecido, dando lugar para outras experiências que se tornem importantes, como comenta Perls, Hefferline e Goodmann (1997).

Como a awareness é acompanhada por aceitação, isto é, o processo de conhecimento do controle, escolha e responsabilidade dos próprios sentimentos e comportamentos, um casal que dança sem experienciar suas emoções, sensações e pensamentos provocados pelo toque dificilmente conseguirá expressar-se plenamente através da dança.

Para Polster (2001), o artista fica, ao mesmo tempo, profundamente consciente das suas próprias sensações e graciosamente articulado na expressão destas partes de si mesma que são sentidas e projetadas.

Não raro, podemos perceber a expressão da consciência das emoções e sensações de um casal que dança quando temos a impressão que eles estão flutuando, felizes por dançarem juntos, por estarem se tocando, se olhando, como o casal 2. E isso ocorre não só por saberem os passos e terem treinado para se aperfeiçoarem, mas, principalmente, por estarem conectados com eles mesmos, com seu par, com a música e com o ambiente, por permitirem-se viver o *continuum* da awareness.

4.1.4. Movimento

“A dança seria a metáfora corporal ou seja presença de movimento que é a linguagem corpórea de cada pessoa vazada através da janela da unidade do ser no plano físico, mental, emocional.”

Dionísia Nanni

Esta função de contato está intimamente relacionado ao dançar. Dança é movimento, é o conjunto dos movimentos em harmonia com o ritmo. Nanni (1995), defende que o movimento constitui parte fundamental da vida humana e manifesta-se do cotidiano, dos trabalhos profissionais na recreação, esportes e arte e incluída nesta está a Dança.

“Considero a dança uma das artes mais completas, não só por utilizar o elemento humano em

harmonia perfeita do movimento para sua composição, como por absorver a música na sua criação e interpretação, enriquecendo cada personagem.” (Leal, 1998)

Cada pessoa ao executar os passos de um determinado ritmo coloca em ação todo seu corpo, ela busca suporte em seu corpo através de sua flexibilidade, de seus apoios, sua coordenação motora e relaxamento de algumas partes. O resultado final dessa busca é o movimento que, como diz Polster (2001), podem demonstrar tanto uma ação desimpedida, fluida como uma ação desajeitada, desgraciosa.

Conforme Gonzaga (1996), as pessoas se comunicam com o mundo interior e exterior não só através de palavras, mas também através de gestos. O gesto, para ele, é uma maneira de comunicação, e assim, cada movimento quer expressar um sentimento.

Nanni (1995), destaca que o movimento como forma de contatar é usado pelo homem, desde seu nascimento, como uma linguagem do corpo para comunicar suas necessidades, emoções e sentimentos e aprender sobre o meio social em que vive e sobre si mesmo. O movimento, para a autora, compõe fator essencial e efetivo para que o ser humano desenvolva suas capacidades, habilidades e integralmente suas potencialidades.

Assim sendo, cada parte do corpo em movimento pode revelar os sentimentos e a forma de se comunicar, de se expressar de cada pessoa, ou seja, pode revelar que contatos cada pessoa está possibilitada a fazer, se seus movimentos estão facilitando ou interrompendo contatos.

Entretanto, a maioria das pessoas que estão dançando não se dão conta da simples, porém, poderosa ferramenta que têm em mãos para enriquecer seu contato: a consciência, a awareness de seus movimentos.

A awareness, para Yontef (1998), é concebida como “estar em contato” e a ausência de awareness, como “estar fora de contato”. Segundo este autor, quando não há awareness o indivíduo pode não estar em contato com o meio externo, e submerso em seu próprio meio interno, em fantasias; ou sem estar em contato com sua vida interior, por causa de sua fixação com o externo.

Os movimentos na dança de salão são muito focalizados: Os parceiros devem estar atentos a sua postura, à força que empregam nos movimentos, à velocidade que fazem os passos, a coordenação motora, ao relaxamento e estiramento de alguns músculos, tudo isto para que a coreografia fique harmoniosa. Além disso, eles também podem ser focalizados com o objetivo de aumentar a consciência da pessoa que os executa, sobre si mesma e de como o que sente afeta o meio externo. É uma forma de cada pessoa explorar a si próprio e sua

experienciação do mundo.

Nanni (1995), acredita que como todo o organismo participa na execução de uma ação motora (movimento), seja recebendo as informações do meio ambiente, seja processando-as através da integração de processos cognitivos-afetivos-sociais e motores, o indivíduo terá capacidade, através do dançar, de aprender a conhecer suas necessidades, utilizando-se do processo de conscientização.

“Essa exploração da consciência leva a um contínuo enriquecimento e envolvimento com sua vida, que precisa ser experienciada para ser conhecida.” (Stevens, 1977, p. 20)

4.2. Fronteira de contato

O contato para Perls, Hefferline e Goodman (1997), é todo tipo de relação viva que se dê na fronteira e esta, como afirma Polster, não é um lugar, nem algo físico, é um ponto de encontro entre dois diferentes, um lado sou “eu” e o outro lado é algo que não sou “eu” e, através deste contato, ambos permitem tanto se conhecer de uma forma mais clara como se diferenciar.

Polster (2001), ainda falando sobre as fronteiras do ser humano, as denomina como fronteiras-do-eu e afirma que são determinadas por toda a gama de experiências na vida da pessoa e por todas as suas capacidades internas para a assimilação da experiência nova ou intensificada.

Baseados nessa definição, podemos vislumbrar a fronteira ocorrendo, na dança de salão, quando duas pessoas resolvem dançar juntas. Cada uma traz consigo suas experiências de vida, suas lembranças, valores, conceitos, enfim toda a bagagem que as permite viver e estar em relação ou não com o meio externo e com seu meio interno para simplesmente dançar um ritmo qualquer de dança, seja um bolero, uma valsa ou um forró.

Sendo assim, são as fronteiras de um indivíduo que definem como este viverá sua vida, como fará suas escolhas, o que permitirá entrar em sua consciência ou o que bloqueará e como será sua ação, independentemente da atividade que esteja experienciando.

A fronteira-do-eu pode ser experienciada, segundo Polster (2001), sob vários aspectos, tais como o aspecto corporal, conhecido como fronteira de corpo; familiar, como fronteira de familiaridade; de valor, como fronteira de valor; de expressão, fronteira

expressiva e de exposição, fronteira de exposição. Todas estão interrelacionadas e possibilitam ou dificultam a realização de contato.

De acordo com as unidades de análise e tendo em vista que as funções de contato olhar, escutar, tocar e movimentar-se são utilizadas para experienciar o funcionamento da fronteira entre o indivíduo que dança e o ambiente faremos uma relação entre estas e cada um dos vários aspectos em que a fronteira-do-eu pode ser dividida para ser melhor compreendida.

Cada aspecto da fronteira-do-eu possui sua própria característica e, dessa forma, propicia uma observação mais minuciosa de como estão agindo e de como interagem e interferem na rigidez e na expansão das fronteiras que ocorrem no indivíduo.

No contexto da dança de salão, todos os aspectos da fronteira-do-eu estão presentes e exercem uma forte influência no encontro que se dá entre os parceiros. Não é possível determinar qual deles exerce maior ou menor influência ou qual aparece primeiro, já que, conforme Polster (2001), as várias perspectivas da fronteira-do-eu estão imbricadas umas nas outras consideravelmente. Entretanto, algumas podem ser mais facilmente observadas que outras devido a peculiaridade do contato a ser observado – a dança.

4.2.1. Fronteira de corpo

Através do aspecto corporal da fronteira-do-eu, podemos observar a fluidez consciente do contato do indivíduo com seu corpo. Quando o indivíduo, de forma geral, não percebe a sensação do seu corpo ou parte e funções dele, está deixando de fora da sua fronteira-do-eu elementos importantes que vão auxiliá-lo a realizar o contato mais plenamente. Esse indivíduo que não tem consciência da fluidez corporal, em primeiro lugar, já está impedindo o contato consigo mesmo e em consequência poderá impedir o contato com o mundo exterior de uma forma rígida ou expandida.

Na dança de salão, o aspecto corporal da fronteira-do-eu é bastante visível, pois os indivíduos utilizam seus corpos como instrumento para executarem os passos da coreografia, precisam de seus corpos para estabelecerem equilíbrio, ritmo, flexibilidade, etc... Segundo Leal (1998), a dança trabalha equilíbrio, liberação das tensões, coordenação motora e mental, relaxamento, descontração, atividade criativa do corpo em movimento, o sistema cardio-respiratório e cardiovascular, entre outras.

Em torno da fronteira de corpo da pessoa que dança como em todas as outras fronteiras, podemos observar as funções de contato olhar, escutar, tocar e movimentar-se

acontecendo isoladamente ou em conjunto. Cada uma delas pode se configurar, segundo Polster (2001), de forma rígida ou expandida, dependendo da permeabilidade de fronteira-do-eu que o indivíduo permita. Ambas as formas impedem a mudança ocorrer, fazendo com que não haja crescimento. O crescimento, para o autor, é entendido como o poder de realizar o movimento expansivo de ir e vir entre as fronteiras.

Quando há rigidez nas fronteiras, pode haver cristalização naquilo que o organismo seleciona para assimilar e o movimento contínuo nas fronteiras não acontece. A pessoa sente que o novo é demais para ela, sente que é uma sobrecarga e tem medo de explodir.

Em relação ao olhar, podemos identificá-lo como rígido quando a pessoa não dá conta de receber e dar um olhar direto e franco para seu par, é demais para ele. Vemos isso acontecendo, principalmente, quando os pares não se conhecem, envolvendo dessa forma, a fronteira de familiaridade, exemplo que ratifica a interrelação da fronteiras falada por Polster.

O escutar também pode estar rígido quando a pessoa seleciona e escuta apenas músicas que para ela sejam alegres, ou românticas, ou até sensuais e dessa forma define o que vai dançar ou com quem vai dançar. Até mesmo seleciona o tipo de ritmo que dançará, excluindo qualquer outro diferente, como o casal 1, que parava de dançar em músicas muito rápidas. Esta seleção poderá afetar o contato que fará com os outros dançarinos, podendo limitá-lo ou bloqueá-lo. Mais uma vez podemos admitir a influência de outras fronteiras, tais como a de familiaridade e a de valor, entre outras.

O tocar na forma rígida pode ser facilmente detectado, pois na dança de salão os parceiros se tocam quase o tempo todo e é exigido destes um toque suave, harmonioso, quase imperceptível para que a coreografia seja executada com espontaneidade e perfeição. Ao dançar com outra pessoa, você romperá as barreiras do relacionamento físico, ou seja, você terá que tocar em outra pessoa diz, Gonzaga (1996). No indivíduo com fronteira de corpo rígida o tocar é mecânico, estruturado, não há fluência com seu corpo ou com partes de seu corpo, como o parceiro da observadora que dançava com os braços sem firmeza e não percebia, ou como a dama do casal 4 que forçava o ombro do seu cavalheiro para não se aproximar muito, deixando seu próprio braço dolorido sem perceber.

Da mesma forma, o movimentar-se é outra função possível de ser observada sem muita dificuldade. Na forma rígida, ele salienta-se na dança de salão por ser inapropriado aos objetivos da dança, que são alcançar movimentos cada vez mais fluidos e elegantes. Um indivíduo pode realizar todos os passos necessários para a dança, porém sem ritmo e

flexibilidade tornando a coreografia forçada e desajeitada, como o casal 1, que não conseguia executar o cruzado do bolero.

Em ambas as funções tocar e movimentar-se também estão envolvidas outras fronteiras, como a de valor e exposição, por exemplo, sendo difícil observar cada fronteira isoladamente sem levantarmos a possível influência destas umas nas outras.

Ao contrário do impedimento na fronteira-do-eu em sua forma rígida, o impedimento na fronteira de forma expandida ocorre pela entrada excessiva do novo, do que é externo. Conforme Polster (2001), a pessoa sente um medo de sentir vazia, de não ter nada dentro para fazer contato e assim, permite que tudo entre, de qualquer jeito. O limite da fronteira com o ambiente é para dentro do indivíduo.

No tocante ao olhar, um exemplo de forma expandida acontece com um novo participante que entrou na aula no lugar de um que saiu. Ele ficava olhando a professora a todo momento, era só ela falar alguma coisa, que ele parava o que estava fazendo para escutá-la, ou então ficava olhando os outros casais que eram corrigidos. Nesse caso, o olhar para sua parceira é visto como muito pouco, tem que ter mais, seja olhando os outros, o professor e até mesmo o salão. Ele não consegue concentrar-se em sua parceira e verificar que olhando-a pode conseguir dançar mais harmoniosamente. Ele não está consciente do que é necessário para ele naquele momento, não tem awareness de seu corpo, do quanto é necessário do seu olhar para estabelecer contato.

O escutar de forma expandida pode ser exemplificado quando uma pessoa que dança não consegue se fixar numa música e absorver o ritmo ou nas batidas dela para poder acertar um passo, como no exemplo do cavalheiro do casal 1 no alongamento e enquanto dançava todos os ritmos. Ela escuta todas as músicas, mas não ouve, não sabe dizer qual ritmo deve ser dançado e tem muita dificuldade em acompanhar a música com os passos no tempo certo. Na dança de salão se faz muito importante essa função pela necessidade de se adequar os passos ao ritmo escutado enquanto, concomitantemente, se entra em sintonia com o parceiro. Um indivíduo que não concentra sua atenção na música ouvida para assimilar ou rejeitar o que tem de novo não realiza contato, pois segundo Perls, Hefferline e Goodman (1997), o que é difuso, sempre o mesmo e indiferente, não é objeto de contato.

Por ser uma função carregada de tabu e estar imbuída de todo esse “peso” cultural, de proibições, cautela e constrangimento que Polster (2001), nos coloca, o tocar na forma expandida não é tão freqüente na dança de salão, todavia quando acontece é bastante visível, pois diferencia-se do tipo de contato que as pessoas, em geral, estão acostumadas e esperam

das outras num ambiente como esse. Um casal quando vai dançar, estabelece segundo suas próprias fronteiras, a distância com que vão ficar um do outro, o tipo e a frequência de olhar que experimentarão entre outras escolhas. Mas, sem dúvida, estabelecerão como vão tocar seu parceiro. O indivíduo que tem sua fronteira expandida, provavelmente irá querer tocar mais seu parceiro que o adequado para a dança e o esperado por seu parceiro. Ele não tem awareness do quanto é, para ele, necessário tocar para alcançar um contato genuíno. No contato com seu par, sua forma de estar na fronteira pode prejudicá-lo, pois de acordo com o aprendizado cheios de tabus que tivemos, ninguém se sentiria à vontade com um parceiro que toca demais. Vimos isso acontecer quando o cavalheiro L foi dançar com uma nova aluna, que havia entrado na aula depois de todos, e já foi segurando-a bem perto dele e conduzindo-a de forma enérgica. Ela não aprovou e perguntou para a professora se podia dançar com outro cavalheiro.

Em relação a função movimentar-se, a fronteira expandida aparece quando a pessoa realiza os movimentos pedidos por determinado passo sem conseguir alcançar uma satisfação. Ela não se dá conta de quando a repetição dos movimentos não é mais necessária. É como se mesmo executando os passos incessantemente, eles nunca estivessem prontos. Como exemplo podemos citar o cavalheiro do casal 4 quando aprende um giro no bolero e continua executando-o incansavelmente pois acredita que a cada momento algo não está certo, não está adequado, acredita que ela não sabe fazer o giro, apesar de estar fazendo. O contato consigo mesmo, com seu corpo e com sua parceira, nessa situação fica completamente afetado, dificultando ou bloqueando qualquer possibilidade de assimilar ou aceitar algo novo, uma vez que esta pessoa não acredita que tenha algo dentro de si.

Qualquer que seja a forma com que se apresenta a fronteira, rígida ou expandida, percebemos um distúrbio no contato e a ausência de awareness. Com certeza não é possível ter awareness o tempo todo de todas as coisas que nos acontecem, entretanto segundo Yontef (1998), ela precisa emergir para que se faça a regulação da fronteira-do-eu, isto é, para permitir e assegurar a permeabilidade da fronteira a fim de realizarmos trocas com o ambiente sem perdermos a autonomia.

4.2.2. Fronteira de familiaridade

Através do aspecto familiar da fronteira-do-eu percebemos como se dá o encontro do indivíduo com o que é conhecido e desconhecido para ele. Para se estabelecer um contato

satisfatório é necessário conhecer o momento de se arriscar ao novo, ao desconhecido e o momento de se permanecer com o que se tem. Caso contrário, a pessoa impedirá novos contatos, tanto se fixando no que é conhecido, familiar, como se atirando a tudo que é novo, desconhecido, não familiar.

Observando os participantes na dança de salão, constatamos que as pessoas têm a possibilidade de escolherem seu parceiro e, na maioria das vezes, o fazem da forma mais segura, ou seja, escolhem pares que já conhecem ou que tenham um mínimo de conhecimento, pois de acordo com Polster (2001), é difícil imaginar que possa haver novas perspectivas e oportunidades quando se está apavorado sem os apoios familiares.

Assim sendo, verificamos que durante uma aula, esta escolha é realizada em torno da fronteira de familiaridade e, à medida que os participantes vão se conhecendo, percebemos o movimento desta indo de uma forma rígida até uma forma mais flexível, onde alguns participantes já se sentiam mais à vontade, tanto para dançar com alguém conhecido quanto com alguém não tão familiar. Este movimento em torno da fronteira pode ser observado acontecendo, mais detalhadamente, através das funções de contato que analisaremos a seguir.

De acordo com a flexibilidade que a sua fronteira admite, o indivíduo pode apresentar suas funções de contato de forma rígida ou expandida, ao ponto da pessoa, quando está na forma rígida só olhar e tocar quem conhece, abstendo-se, ao dançar com alguém diferente, de olhá-la diretamente ou tocá-la de forma mais descontraída, como no exemplo do cavalheiro do casal 6, que mudava sua postura quando dançava com Mz, que havia conhecido na aula, e quando dançava com a observadora, que já conhecia de outras ocasiões. E quando está na forma expandida manter o olhar direto ou tocar livremente sem ao menos estabelecer algum vínculo anterior mais forte com seu par e assim fazer com quem quer que dance, como fez, também o cavalheiro L, quando dançou com a aluna nova.

Nesse sentido, o olhar e o tocar do indivíduo na fronteira da familiaridade rígida não permite um novo contato, não permite uma mudança e assim, conforme Yontef (1998), a possibilidade de crescimento diminui. E o olhar e o tocar do indivíduo na fronteira de familiaridade expandida não consegue estabelecer contato por não se permitir o tempo necessário para fortalecer o vínculo que o levará ao encontro verdadeiro com uma nova pessoa.

Da mesma forma, o movimentar-se, na fronteira de familiaridade rígida não permite o contato, pois a pessoa só consegue fazer movimentos pertinentes, se soltar e se integrar ao seu par, quando dança com alguém que conhece. E na expandida, desde o primeiro

contato que a pessoa faz com seu par ou com qualquer outro participante que possa vir a ser seu par, ela segue executando os movimentos, sem se preocupar com o engajamento e a intimidade que são necessários ter com um parceiro para que o movimento não seja apenas tecnicamente correto, mas sim, um movimento que flui entre duas pessoas que estão integradas. Como exemplo, podemos citar a observadora que sempre era requisitada pela professora para dançar com os alunos quando estes não conseguiam fazer determinado passo com seus pares.

No escutar, a pessoa que está na forma rígida, só escuta músicas que façam parte de seu repertório musical, demonstrando mais motivação para dançar, ou então, só escuta e leva em consideração instruções que já conheça, como no caso do casal 1 que gostava de dançar bolero e do casal 2 que adorava forró. E, quando está na forma expandida, escuta todas as músicas e tudo que a professora fala, sem se dar o tempo necessário para assimilar algo que tenha a ver consigo mesmo e poder se modificar, crescer, como no caso do novo participante, que parava tudo o que estava fazendo para escutar qualquer coisa que a professora falava.

4.2.3. Fronteira de valor

Na fronteira de valor, atuam os padrões que cada pessoa estipula para si. São valores, segundo Polster (2001), que foram incorporados pela pessoa e que muitas vezes não tem relação com ela, mas que continua aceitando como seu. Também aqui, a falta de consciência, crítica e assimilação desses padrões poderá levar o indivíduo que dança a bloquear ou evitar contatos. A fronteira de valor é intrínseca a todas as outras fronteiras-do-eu, podendo ser considerada a mãe de todas as fronteiras. Na constatação de Gonzaga (1996), existem pessoas que sabem os passos, porém não dançam por sentirem-se intimidadas ao ter que convidar alguém, ou por ter que mostrar o que seu corpo pode fazer. Podemos verificar essa inter-relação entre as fronteiras.

De acordo com as observações realizadas, podemos perceber através das falas, risadas e comentários dos participantes o quanto os padrões e valores de cada um estava presente enquanto utilizavam as funções de contato em questão, para dançarem com seus parceiros, tentarem novos passos, trocaram de pares entre outros. Esses padrões podem estar configurados de tal forma em torno da fronteira de cada pessoa que a leve a se relacionar com os outros de forma rígida ou expandida.

No tocante ao estabelecimento de uma fronteira de valor rígida podemos constatar

que os valores incorporados pela maioria dos participantes ficavam transparentes no uso de quase todas as funções de contato, dificultando algumas vezes a ampliação do contato com novas situações, com novos sentimentos, enfim, como Polster (2001) coloca, dificultando o crescimento do indivíduo. E em relação a fronteira de valor expandida podemos verificar que, principalmente, os valores da professora e da observadora, no contexto da aula de dança, eram usados de forma peculiar, isto é, intencional, para proporcionar aos alunos várias alternativas para chegarem aos seus objetivos, ou seja, dançarem corretamente e harmoniosamente. Ambas tinham seus próprios sistemas de valores, todavia, devido seus papéis de professora e monitora, utilizavam-nos de forma expandida, dificultando um contato genuíno com os alunos e com elas mesmas.

Tendo-se em vista cada função, verificamos essa rigidez de valores acontecendo no olhar, quando a professora pediu que os participantes olhassem diretamente para seus parceiros e não para os lados ou para baixo e L brincou que a parceira dele poderia entender mal a olhada e pensar que ele tinha outras intenções. Também quando a professora trocava os pares e desmanchava um casal de casados. Eles dançavam com outros, mas não perdiam o contato visual com seus esposos.

No escutar a fronteira de valor pode ser observada como rígida quando o adolescente comentou que bolero era dança antiga e o casal 1 comentou que forró é dança dos mais jovens e que o bolero é do tempo deles. Frente a esse valor, eles encontram dificuldade em dançar o forró e cada vez mais reforçam a idéia de que só o bolero pode ser dançada por eles. Nesse caso, observamos que o casal não está awareness de como baseiam suas escolhas de acordo com seus valores. Segundo Yontef (1998), a ausência de awareness é a resultante de o organismo não estar em contato com o meio externo, pois, na maioria das vezes, está submerso em seu próprio meio interno, em fantasias, ou sem estar em contato com sua vida interior, por causa de sua fixação com o externo.

No tocar e movimentar-se, podemos observar a rigidez em torno da fronteira acontecendo em vários momentos quando houve trocas entre casais e alguns deles perguntaram a observadora se era casada e se o marido não se importava que ela fosse sozinha para a dança, ou então, quando a professora pediu que os homens rebolessem mais no forró e L comentou que pegaria mal e por fim, em várias situações entre casais solteiros que foi preciso tocar mais incisivamente o parceiro. Em todos os momentos citados, apresentou-se um desconforto entre os participantes envolvidos, dificultando a espontaneidade necessária para a integração dos parceiros e fluidez de movimentos. Nesses casos, também percebemos,

novamente, a presença de outras fronteiras atuando junto com a de valor, como por exemplo a fronteira de expressão e familiaridade.

4.2.4. Fronteira de expressão

No decorrer de sua vida, uma pessoa vai formando uma identidade expressiva para se relacionar com o mundo. Ela experimenta e vivencia em cada situação pensamentos, sensações e sentimentos, recebendo-os e mostrando-os do meio e para o meio, quando há uma necessidade dela ou do meio atuando. Dessa forma, de acordo com a permissividade ou permeabilidade que essa identidade formada admita, sua fronteira de expressão está estabelecida podendo se apresentar de forma rígida ou expandida. Polster (2001), fala que quanto mais a pessoa se permita experimentar o novo, rompendo com a fronteira de expressão cristalizada, mais poderá aumentar seu senso de identidade.

Na dança de salão, podemos verificar com as observações realizadas que alguns participantes atuavam com seus parceiros e com os outros casais fazendo uso de suas fronteiras expressivas rígidas, outros a utilizavam em sua forma expandida, como por exemplo a professora e a observadora em determinados momentos da aula e ainda, podemos participar de alguns momentos em que alguns indivíduos conseguiram romper sua fronteira e dar início a uma mudança em sua identidade já estabelecida.

Como em todas as fronteiras já analisadas, na fronteira de expressão também podemos observar as funções de contato acontecendo em torno dela e identificarmos quando se configuram de forma rígida ou expandida durante a aula, no encontro dos casais. Entretanto, podemos considerar que dentre as funções analisadas, o olhar, o tocar e o movimentar-se possuem uma capacidade de fazerem transparecer instantaneamente o que a pessoa quer expressar, enquanto que o escutar é muito mais sutil requerendo um tempo maior para identificar-se o que a pessoa vai expressar.

O olhar, como as outras funções acima citadas, é fundamental na dança. O olhar que a pessoa que dança faz ou lança a seu parceiro pode valorizar a coreografia ou torná-la sem graça, pois da mesma forma que a pessoa pode entrar em contato com seus sentimentos e revelar através do seu olhar, a emoção contida na música, pode simplesmente aplicar um olhar necessário, como disse Polster (2001), um olhar evidencial, sem permitir-se demonstrar sua expressividade.

Assim sendo, podemos verificar isso acontecendo nas aulas tanto quando o olhar

funcionava de forma rígida como quando expandida. Na forma rígida, geralmente, quando os casais solteiros encontravam-se para dançar, e especificamente, em alguns casais. O olhar dos casais solteiros não expressava a sensação e emoção que a música lhes trazia, senão o desconforto e desconfiança que o dançar com alguém diferente causava. Mais uma vez, podemos notar a presença de outras fronteiras, como a de familiaridade envolvida junto a essa fronteira. Na forma expandida quando a professora demonstrava algum passo que ela queria reforçar e quando o novo cavalheiro dançou com a observadora. No caso da professora, sua fronteira expandida é uma ferramenta e consequência de sua função dentro da aula de dança, ela precisava extrapolar seus limites usuais de expressão a fim do entendimento da coreografia como um todo. No caso do novo aluno, além de percebermos a atuação da fronteira de familiaridade bastante clara, pois ele não conhecia ninguém, também percebemos outras fronteiras influenciando a expressividade de seu olhar, como a de corpo, de valor e de exposição.

O tocar e o movimentar-se são instrumentos importantes para a expressividade no dançar, pois conforme Nanni (1995), a dança é forma, veículo de comunicação e expressão que utiliza o movimento, e aqui acrescentamos o toque, para estabelecer envolvimento entre físico, mental e emocional do indivíduo. Eles também podem ser vistos atuando na fronteira de expressão na forma rígida ou expandida. Na forma rígida, constatamos a dificuldade em aceitar a entrada de novas formas de expressão, como observado no cavalheiro do casal 6, que dançava forró sem mexer os quadris e os joelhos, pois achava que ia pegar mal para ele se requebrasse mais do que fazia. Para Polster (2001), essa fronteira, geralmente apresenta-se com dificuldade para os homens. Fato este que foi bastante verificado pelos comentários e brincadeiras feitas pelos cavalheiros durante a aula de forró. O estabelecimento da fronteira de expressão de forma rígida, no contexto da dança de salão, prejudica o contato entre os parceiros e além disso, pode levar as pessoas que dançam a subestimarem seu potencial de expressão ao dançarem.

Constatamos que a forma expandida da fronteira de expressão é bastante peculiar na dança de salão, especialmente na forma como se dá o aprendizado dos alunos e no exemplo da professora. Apesar de sua forma de contato com os alunos se dar por um motivo definido, destacamos seu jeito de tocar e movimentar-se como forma expandida da fronteira por ser bastante visível e esclarecedor. Ela toca os alunos e movimenta-se em sala de aula em excesso, sem realmente entrar em contato pessoal e não, profissional, com os alunos. No caso do aprendizado dos alunos, este acontece pela repetição, muitas vezes, exagerada e sem

awareness dos movimentos.

4.2.5. Fronteira de exposição

Tendo em vista que na dança de salão as pessoas que dançam serão observadas e reconhecidas como tal, por seus próprios colegas, por professores, ou por um público, pode surgir algumas relutâncias em relação a essa exposição. Conforme Polster (2001), a exposição é perigosa, seja ela exposição aos elementos ou exposição ao desprezo ou exigências dos outros. Nessa situação, podemos verificar a existência de mais uma fronteira que definirá como serão as escolhas, o contato com o novo de uma pessoa. É a fronteira de exposição, onde podemos observar a forma, a maneira como a pessoa se expressa.

Ela pode expressar seus pensamentos, sensações e sentimentos de quatro maneiras ou em quatro estágios, conforme nos indica Polster (2001): Bloqueada, Inibida, Exibicionista e Espontânea. Durante uma aula de dança de salão, podemos identificar estes estágios conforme o estilo com que cada pessoa ou casal se expressa através de seu olhar, do escutar, do toque e de seus movimentos.

Percebemos que os primeiros estágios, bloqueado e inibido, podem ser identificados como formas rígidas da fronteira de exposição, pois segundo Polster (2001), nas formas rígidas não há expressão por parte da pessoa, pois a pessoa não sabe o que quer expressar, não está awareness de seus sentimentos, habilidades e necessidades e fica bloqueada. Ou então, sabe o que quer expressar, mas não consegue, pois permite a atuação da fronteira de valor, principalmente, e acaba se inibindo.

Assim sendo, estes estágios foram encontrados, de maneira geral, no início das aulas, quando os participantes não se conheciam (fronteira de familiaridade), não sabiam executar os passos (fronteira de corpo) ou constatavam a diferença de idade entre eles (fronteira de valor). Percebemos, dessa forma, um bloqueio nas exposições da maioria dos participantes, a princípio, devido este intrincamento das fronteiras. Eles não conseguiam dançar expressando-se de forma adequada, usando todo o espaço que lhes era reservado, olhando-se e tocando-se diretamente e fazendo movimentos leves e amplos. Apesar disso, verificamos que, no decorrer das aulas, houve mudanças na flexibilidade da fronteira de alguns alunos, ao ponto de podermos constatar os outros estágios da fronteira de exposição, o estágio exibicionista e o espontâneo.

O estágio exibicionista pode ser entendido como forma expandida de fronteira,

onde constata-se que a pessoa sabe o que quer e se expressa, porém, conforme Polster (2001), sem integração com suas próprias características, parecendo mais que está se exibindo do que se expressando verdadeiramente. Observamos essa forma de se expor acontecendo, principalmente, quando a professora dançava com a observadora com o intuito de demonstração, mas também, quando o casal 2 executava uma coreografia recém ensinada. Eles imitavam os passos e atitudes da professora sem preocuparem-se em incorporar os seus próprios à coreografia. Polster (2001), afirma que uma pessoa terá que experimentar se expor mais vezes até conseguir sua própria espontaneidade. Quando a pessoa consegue avançar este estágio exibicionista, alcança uma forma mais flexível de exposição onde seu desempenho é mais espontâneo e reflete seus desejos e suas necessidades reais. Isso foi constatado com o mesmo casal, pois na última aula observada, eles já dançavam expressando mais seu próprio jeito, equilíbrio, sentimentos e emoção transmitindo para quem os observava, a sintonia entre eles, a música e a coreografia.

Em síntese, verificamos que durante as três aulas observadas, a maioria dos parceiros na dança de salão, através das funções de contato olhar, escutar, tocar e movimentar-se realizaram o movimento de união e separação que Yontef (1998), determina como fundamental para o contato, em torno de suas fronteiras. Demonstrando, dessa forma, que mesmo não tendo como foco principal o awareness no contato realizado, a maioria dos participantes conseguiram reconhecer e verificar diferenças, como diz Yontef (1998), e assim, alcançar o crescimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após concluirmos a análise do contato entre os parceiros na dança de salão, de acordo com os objetivos, constatamos que algumas questões surgidas nesta também poderiam ser focos de um exame mais detalhado. Visto que a realização dessa investigação não pretendia esgotar o estudo do tema proposto, levaremos estas questões para uma consideração final .

Com as observações dos parceiros nas aulas de dança verificamos a presença das fronteiras-do-eu e constatamos que em determinadas situações onde a união e separação do indivíduo com algo novo se fez necessário, elas atuaram em conjunto, ou seja, se relacionaram umas com as outras. Percebemos que em relação aos contatos estabelecidos durante a aula, essa inter-relação entre as fronteiras, em alguns momentos, fortaleceu a dificuldade dos participantes em romper com elas e por isso muitos resistiam a experimentar novos comportamentos, sentimentos e sensações.

Porém, foi interessante perceber que, apesar da influência que a inter-relação das fronteiras exercia nos contatos, aconteceram muitas quebras de fronteiras entre os parceiros, neste contexto, e até mesmo entre os participantes em geral. De início, todos estavam com suas fronteiras ativadas de forma rígida, principalmente a da familiaridade, e com o passar das aulas – apesar de terem sido apenas três observadas – notamos que estas já estavam mais acessíveis, permitindo, segundo Yontef (1998), a regulação da fronteira entre o self e o

ambiente.

A maioria dos casais observados, mesmo aqueles com fronteiras visivelmente mais rígidas, conseguiram no contato com seus pares e com a professora, modificar gradativamente a permeabilidade de suas fronteiras. Dessa forma, conseguiram, conforme Persl, Hefferline e Goodman (1997), assimilar a novidade de forma dinâmica e criativa, ou seja, experimentaram novas maneiras de olhar, tocar, escutar e movimentar-se que os levaram a aceitar novas posturas, novas formas de se expressar que a princípio não era permitido por suas fronteiras e, assim chegaram a um crescimento.

Talvez esse deva ser um dos motivos pelo qual a prática da dança de salão é recomendada como uma atividade para socialização, relaxamento e também desenvolvimento pessoal. Muitos autores, como Nanni (1995) e Gonzaga (1996), colocam a importância da dança para o equilíbrio emocional do homem stressado pelo desgaste diário. O homem é uma soma de energias físicas, emocionais, intelectuais e espirituais e deve desenvolver-se e aprimorar-se através do processo educativo em todos os seus atributos e valores. Para Nanni (1995), a dança faz parte deste processo. Ela vem ao encontro destas necessidades para atender às metas da educação, contribuindo amplamente para o desenvolvimento integral do ser humano, pela sua perfeita formação corporal, espírito de socialização; por sua criatividade; pelo incentivo a descobertas dos princípios do universo, pelos aspectos estéticos e talentos que faz desabrochar no homem, transformando-o e tornando-o integrante e integrado à comunidade em que vive.

Ainda em relação às fronteiras, notamos que a forma expandida foi menos observada que a rígida, sendo vista e analisada, apenas em alguns contatos da professora e da monitora. De acordo com esse fato, podemos inferir que, os indivíduos do grupo em estudo, se assustem mais, segundo Polster (2001), em conter novas sensações e ativações em demasia do que absorver as pressões vindas do exterior.

Para finalizar, uma vez que esse estudo não pretende ser uma análise exaustiva e conclusiva dos aspectos relacionados ao contato em Gestalt, sugerimos que o trabalho possa ser melhor aprofundado através de novas pesquisas e observações, com novos grupos compostos de diferentes faixas etárias, estado civil e até, por mais tempo, como também possa ser analisado novos temas relacionados a teoria da Gestalt, como awareness, resistência e ciclo de contato que foram percebidos durante a análise proposta, embora não comentados devido a necessidade do cumprimento dos objetivos iniciais.

Verificamos que através dessa pesquisa, a abordagem da Gestalt-terapia mostrou-

se flexível para que se estude-a na prática, em qualquer atividade do ser humano, seja em seu trabalho ou em seu lazer. E, não podemos deixar de considerar que, também através dessa investigação inicial possa se abrir uma oportunidade de um trabalho mais terapêutico com grupos de dança de salão.

REFERÊNCIAS

BARROS, Aidil de J. Paes; LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. **Projeto de Pesquisa: propostas metodológicas**. Petrópolis: Vozes, 2000.

BUROW, Olaf-Axel & SCHERPP, Karlheinz. **Gestaltpedagogia: um caminho para a escola e a educação**. São Paulo: Summus, 1985.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1998.

GINGER, Serge. **Gestalt – Uma terapia do Contato**. São Paulo: Summus, 1995.

GONZAGA, Luis . **Técnicas de Danças de Salão** . Rio de Janeiro: Sprint, 1996.

LEAL, Márcia Regina Mendes . **Preparação Física na Dança**. Rio de Janeiro: Sprint, 1998.

MALANGA, Eliana. **Comunicação e Balé**. São Paulo: Edima, 1985.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de Pesquisa**. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1996.

NANNI, Dionísia. **Dança Educação – Princípios, Métodos e Técnicas**. Rio de Janeiro:

Sprint, 1995.

PERLS, Frederick S.; HEFFERLINE, Ralph; GOODMAN, Paul. **Gestalt-Terapia**. São Paulo: Summus, 1997.

PERLS, Frederick S. **Gestalt Terapia Explicada**. 2ª. ed. São Paulo: Summus, 1977.

PERNA, Marco Antonio. **Samba de Gafieira e a Dança de Salão Carioca**. Rio de Janeiro: o autor, 2001.

POLSTER, Erving; POLSTER, Miriam. **Gestalt Terapia Integrada**. Belo Horizonte: Interlivros, 2001.

RIBEIRO, Jorge Ponciano. **Gestalt-terapia: Refazendo um caminho**. São Paulo: Summus, 1985.

STEVENS, John O.. **Tornar-se Presente**. 2ª. ed. São Paulo: Summus, 1977.

YONTEF, Gary M.. **Processo, diálogo e awareness**. São Paulo: Summus, 1998.

ANEXOS – OBSERVAÇÃO 1

Observação 1

Dia: 16/06/2003

Hora: 19:30

Participantes:

casal 1 = R (cavalheiro) e V (dama), casados, idades em torno de 58 anos.

casal 2 = Re (cavalheiro) e Mz (dama), casados, idades em torno de 38 anos.

casal 3 = Ro (cavalheiro) e F (dama), casados, idades em torno de 26 anos.

casal 4 = Cl (cavalheiro) e Mn (dama), solteiros, idades em torno de 21 e 24 anos.

casal 5 = Vi (cavalheiro) e Ma (dama), solteiros, 15 e 34 respectivamente.

casal 6 = L (cavalheiro) e Z (dama), solteiros, idades em torno de 29 e 36 anos.

Cheguei para a aula de dança quinze minutos adiantada e conversei com a professora avisando que iria começar a observação naquele dia. Ela concordou e falou que iria dar continuidade ao bolero dado na aula anterior, introduzir alguns passos de forró e se sobrasse tempo iria propor aula livre com os passos do tango.

Por volta de 19:35 todos os alunos já haviam chegado. Cumprimentei os casais que eu já conhecia e me apresentei aos que não conhecia. Contei que iria participar de duas aulas para fazer observações do contato entre os parceiros na dança, a fim de realizar uma monografia. Todos concordaram e gostaram da idéia.

Às 19:40 a professora iniciou a aula com um alongamento, que durou, aproximadamente uns cinco minutos e logo falou que iria dar continuidade ao bolero. Todos aprovaram, principalmente um dos casais casados, dizendo que era bom eles treinarem mais porque costumavam só dançar bolero quando saíam. Os outros acharam bom para aprender novos passos e “pegar bem” os aprendidos na aula anterior.

O par da observadora era um adolescente de 15 anos, ao qual se apresentou, novamente, antes de se posicionar para começar.

A professora colocou um bolero antigo, bastante lento o que suscitou comentários e risadas dos casais mais velhos tais como: “Esse é novo!”, “Quanto tempo não escutava!” e

olhares atônitos dos mais jovens que não entenderam o motivo das ironias e risadas.

Após as brincadeiras, a professora pediu que todos comessem a dançar pelo passo básico, depois que os cavalheiros saíssem ao lado, fizessem o passo cruzado e retornassem ao passo básico que ela iria ficar ao redor corrigindo as posturas e o ritmo.

Todos iniciaram, alguns lembrando rapidamente dos passos e outros com algumas dúvidas. O casal 1 não conseguiu fazer todos os passos de uma vez. Pararam no passo cruzado, pois R não conseguia concatenar os passos com o ritmo lento do bolero. Ele dançava fora do ritmo quase todo o tempo. O casal 6 fez todos os passos pedidos, porém não se olhavam nos olhos, ficavam olhando os outros casais, brincando e mexendo com eles, principalmente L.

Enquanto dançavam, a professora corrigiu a postura do casal 4, pois eles estavam muito distantes um do outro, dificultando a execução do passo mais elegantemente. C1 não colocava a mão nas costas da dama, mas sim, na cintura dela, quase com as pontas dos dedos. A professora colocou a mão do cavalheiro nas costas da dama, fazendo com que eles ficassem mais próximos. Ambos ficaram meio sem jeito, mas continuaram a dançar como a professora havia colocado.

Passados uns 15 minutos, a professora pediu para parar pois ia ensinar o giro simples do bolero. Ela chamou a observadora para ser a dama na demonstração enquanto ela seria cavalheiro. Ela foi conduzindo e mostrando como o cavalheiro faria os passos para o giro, enquanto orientava a dama para que girasse junto com ela. Após mostrar o giro simples, pediu que os participantes se separassem em dois grupos, homens de um lado e damas de outro. Ensinou os passos para o grupo de damas primeiro e depois para o dos homens. O grupo das damas logo pegou os três passos necessários para girar, apenas a dama do casal 1 precisou que a professora a orientasse sozinha, pois não acertava a virada para dentro, ou seja, para o lado direito. Logo sanado esta dificuldade V conseguiu girar corretamente. O grupo dos homens também pegou a caminhada facilmente. (somente a dama gira).

Verificando com todos se estavam prontos, a professora recolocou a música e pediu que retomassem seus pares e tentassem fazer o giro simples juntos. Quase ninguém acertou o passo dançando com seus pares. A professora, então, pediu que todos ficassem no "x" (momento do passo básico que as pernas dos parceiros ficam parecendo um x) para que fizessemos juntos com ela. Fomos acompanhando passo por passo e conseguimos concluir.

A professora trocou a música e pediu que continuássemos a dançar incluindo o giro simples na coreografia.

O casal 6 executava os passos corretamente, mas não conseguiam chegar juntos com equilíbrio no final. Após completar o giro a dama se desequilibrava e soltava a mão do cavalheiro. Vendo isso, a professora os corrigiu, dizendo que não estavam próximos o suficiente e que o cavalheiro deveria estar sempre voltado para a dama, acompanhando-a com seu corpo e seu olhar enquanto ela girava.

O casal 2 dançava corretamente e harmoniosamente. O giro ficou redondinho! Enquanto dançavam, se olhavam e riam um para o outro. A professora passava por eles e os elogiava. O casal 1 não conseguia realizar o giro. Ora era a dama que errava o lado que tinha que girar, ora era o cavalheiro que não acertava o ritmo e chegava antes da dama no final do passo. A professora ficou intervindo por bastante tempo na coreografia deles, até que chamou a observadora para ajudá-la. Pediu que dançasse com R enquanto ela dançaria com V, para que ambos pegassem melhor o passo com alguém que já o tivesse dominado.

R ficou meio tenso quando veio dançar com a observadora deixando seus braços esticados e longe da dama. Não olhava direto nos olhos, ficava olhando para o chão, preocupado em não errar o passo. A professora viu e pediu que ele cuidasse da postura, levantasse os olhos e chegasse mais perto da dama. Ele acatou o pedido, mas volta e meia retornava a olhar para o chão. Tentamos fazer o giro, com ele falando o tempo todo o que tinha que fazer. Como a observadora já sabia fazer, não esperou que ele conduzisse e já foi se encaminhando para o giro simples. Ele falou que havia conseguido fazer e que já podia voltar com sua esposa. A observadora pediu que repetissem o passo completo desde o básico. Ele concordou, meio relutante. Iniciamos o passo e quando chegou no giro, a observadora esperou que ele conduzisse. Ele se perdeu um pouco, mas conseguiu conduzir. Ele pediu para tentarmos mais uma vez, pois queria “pegar bem”. Fizemos novamente e ele errou. A professora reforçou o pedido para que ele não olhasse para o chão, deu algumas dicas para que conduzisse melhor e trocou os pares, devolvendo sua esposa que já havia treinado bem o passo com ela enquanto ele dançara com a observadora. Juntos conseguiram executar o giro. Com a esposa, ele olhou muito menos para o chão, estava mais próximo dela e falou menos também durante o processo. Ainda estava com os braços esticados e saía do ritmo com frequência.

O casal 3 também conseguiu dançar bem até o final, com equilíbrio e harmonia. Só precisou de algumas dicas em relação a postura e condução do cavalheiro.

O casal 4 teve algumas dificuldades com o giro, pois C1 não entrava no ritmo do bolero, chegando sempre atrasado para receber a dama que girava. A dama falava que ele

deveria ser mais rápido para chegar junto com ela no final, mas ele não conseguia. Novamente, a professora interviu. Dessa vez, ela dançou com a dama na frente do cavalheiro bem devagar para que ele percebesse o ritmo e a sutileza de movimentos que deveria executar. Depois passou a dama para ele. Ele fez os passos com muita energia e chegou antes da dama. A dama ficou com cara de brava. A professora pediu que refizesse o passo, equilibrando a energia, nem muito rápido, nem muito lento. Ele tentou e acertou. Depois disso, ficou fazendo o mesmo passo várias vezes, até a dama dizer que já estava ficando tonta e não queria mais repeti-lo.

Quando todos já haviam conseguido fazer o giro, a professora perguntou se gostariam de passar para o forró, pois já era quase 20:30 hs. Todos aprovaram a idéia. Então, ela trocou a música e pediu que todos se posicionassem de frente para o espelho. Começou a relembrar o passo básico com um forró mais lento. Depois, pediu que girassem 360° sem sair do lugar, com o mesmo passo. Todos executavam o que era pedido, sempre olhando a professora no espelho.

Logo após, ela trocou a música por uma mais rápida e pediu que continuassem a fazer o passo básico de frente para o espelho, sem girar. Nesse momento, alguns participantes não conseguiram fazer o passo. Seus movimentos não alcançavam o ritmo pedido pela música. R reclamou que estava muito rápido, C1 ria e dizia que não estava conseguindo e V falava que não tinha coordenação motora. A professora sugeriu que diminuíssem o tamanho do passo, que não deixassem muito espaço entre os pés e que continuassem tentando.

Passados alguns minutos, pediu que a seguissem ao redor da sala formando um círculo, sempre fazendo o passo básico. Todos acharam engraçado e comentaram que pareciam crianças no recreio brincando de roda, mas participaram tentando fazer o passo com atenção. Depois de duas voltas na sala, ela pediu que retornassem aos pares e dessem mais uma volta com seus parceiros.

O casal 1 não saiu do lugar, o cavalheiro não conseguia andar na sala e fazer os passos ao mesmo tempo. R dizia que era um forró muito rápido e que não estava acostumado com músicas rápidas, só lentas. Depois de algumas tentativas, parou de dançar e ficou encostado na parede com sua mulher, olhando os outros casais. A professora tentou incentivá-los a continuar, mas eles disseram que só estavam descansando um pouco.

O casal 2 e 3, dançavam por toda a sala, habilidosamente. Quando a professora comentou que eles estavam muito bem, eles disseram que já estavam acostumados com o forró, que gostavam desse ritmo porque era alegre e descontraído.

forró na próxima aula e explicou o que era a chamada dança livre. Pediu que quem pudesse, saísse para dançar durante a semana ou no fim de semana, para praticar o que tinha aprendido. Pediu que todos ficassem de frente para o espelho para o alongamento final.

Após o alongamento, o casal 2 pediu que dançasse novamente o forró para eles verem o giro que não tinham conseguido fazer completo. Ela se prontificou e dançou com a dama do casal. Logo depois, chamou a observadora para acompanhá-la. Dançou outro forró, colocando mais passos avançados para aquela turma, além dos que já tinha dançado. Todos os que ainda estavam na sala elogiaram e vieram dar parabéns para a professora e a observadora.

Encerrou-se a aula às 21:00 horas.