



Educação em Revista

ISSN: 0102-4698

ISSN: 1982-6621

Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais

VIANA, 1ANA CLÁUDIA ALBANO; NÓBREGA, TEREZINHA PETRUCIA DA
A OBRA COREOGRÁFICA COMO EXPERIÊNCIA POÉTICA
E EDUCATIVA: UMA ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA

Educação em Revista, vol. 38, e20821, 2022
Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais

DOI: <https://doi.org/10.1590/0102-4698-20821>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399371145052>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UFMG redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

ARTIGO

A OBRA COREOGRÁFICA COMO EXPERIÊNCIA POÉTICA E EDUCATIVA: UMA ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA

ANA CLÁUDIA ALBANO VIANA¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5346-1490>
anaclaudia.viana25@gmail.com

TEREZINHA PETRUCIA DA NÓBREGA²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1996-4286>
pnobrega68@gmail.com

¹ Centro Cultural Casa da Ribeira (CCCR). Natal, RN, Brasil.

² Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal, RN, Brasil.

RESUMO: Apresentamos a compreensão da obra coreográfica como experiência poética e educativa, considerando-se a presença do corpo como esquema corporal na produção da linguagem e do conhecimento, e a presença da educação como intercorporeidade. Trata-se de uma pesquisa fenomenológica, com base na filosofia de Merleau-Ponty, em diálogo com a história da arte e o método *Mnemosyne* de Aby Warburg. O Corpus de análise da pesquisa foi constituído de forma intencional a partir de obras do coreógrafo francês Jérôme Bel, com destaque neste artigo para a obra *Gala* (2015). Além da referida obra, em nosso estudo também refletimos acerca de perspectivas das experiências vividas com o Grupo de Dança da UFRN; com as alunas e alunos do componente curricular Consciência Corporal, no curso de Educação Física-Licenciatura/ UFRN; e com as alunas e alunos do componente curricular Técnica e Estética da Dança, no curso de Dança-Licenciatura/UFRN. A partir do processo de redução fenomenológica, compreendemos que a obra coreográfica, como experiência poética e educativa, amplia nossa sensibilidade, nossa capacidade de conhecer, interpretar e criar relações sensíveis e inteligíveis com o mundo da cultura, da arte, da educação. Ademais, educa-nos na compreensão da linguagem como desdobramento da vida perceptiva, envolvendo a historicidade, a contingência, o sensível e os afetos. Destacamos ainda a criação de sentidos de forma intersubjetiva como elemento fundamental no processo de educação, e meditamos acerca da educação como intercorporeidade, pois há no outro o que falta naquele para que ele possa perspectivar sentidos impensados até então.

Palavras-chave: Obra Coreográfica, Dança, Estesiologia, Imagem, Consciência do Corpo.

THE CHOREOGRAPHIC PIECE AS A POETIC AND EDUCATIONAL EXPERIENCE: A PHENOMENOLOGICAL APPROACH

Abstract: We present the comprehension of the choreographic piece as a poetic and educational experience, considering the presence of the body as body schema on the production of language,

knowledge, and the presence of the education as inter corporeity. It is phenomenological research, based on Merleau-Ponty's philosophy, in a dialogue with the history of art and Aby Warburg's *Mnemosyne* method. The corpus of research analysis was intentionally constituted from pieces of the French choreographer Jérôme Bel, highlighting in this article the piece *Gala* (2015). Besides the referred piece, we also ponder over the lived experiences with the UFRN Dance Group; with the students of Physical Education degree course/UFRN curricular component Body Awareness; and with the students of Dance degree course/UFRN curricular component Dance Technique and Aesthetics. From the phenomenological reduction process, we realized that the choreographic piece, as a poetic and educational experience, broadens our sensibility, and our capacity to know, interpret, and create sensible and intelligible relationships with the world of culture, art, and education. Furthermore, it educates us in the understanding of language as an unfolding of perceptive life, involving historicity, contingency, sensitivity, and affections. It is also worth mentioning the creation of senses in an intersubjective way as a fundamental element in the education process, and we ponder over education as intercorporeity, since there is in the other what is lacking in that one so that can put into perspective senses that were unthinkable until then.

Key-words: Choreographic Piece, Dance, Esthesiology, Image, Body Awareness.

LA OBRA COREOGRÁFICA COMO EXPERIENCIA POÉTICA Y EDUCATIVA: UM ENFOQUE FENOMENOLÓGICO

RESUMO: Presentamos la comprensión de la obra coreográfica como experiencia poética y educativa, consideramos la presencia del cuerpo como esquema corporal en la producción del lenguaje, del conocimiento y de la presencia de la educación como intercorporeidad. Trata de una investigación fenomenológica, con base en la filosofía de Merleau-Ponty, que dialoga con la historia del arte y el método *Mnemosyne* de Aby Warburg. El Corpus de análisis ha sido constituido de forma intencional a partir de obras del coreógrafo francés Jérôme Bel, con destaque en este artículo para la obra *Gala* (2015). Además de la referida obra, en nuestro estudio también reflexionamos perspectivas de las experiencias vividas con el Grupo de Danza de la UFRN; con alumnos del componente curricular Consciencia Corporal, del curso de Educación Física/ UFRN; y con alumnos del componente curricular Técnica y Estética de la Danza, del curso de Danza/UFRN. A partir del proceso de reducción, comprendemos que la obra coreográfica amplía nuestra sensibilidad, nuestra capacidad de conocer, interpretar y crear relaciones sensibles e inteligibles con el mundo de la cultura, del arte, de la educación. Además, nos educa en la comprensión del lenguaje como siendo un despliegue de la vida perceptiva, abarcando la historicidad, la contingencia, lo sensible y los afectos. Destacamos la creación de sentidos de forma intersubjetiva como elemento fundamental en el proceso de educación, y meditamos acerca de la educación como intercorporeidad, puesto que hay en el otro lo que hace falta en aquel para que él pueda perspectivar sentidos impensados hasta entonces.

Palabras clave: Obra Coreográfica, Danza, Estesiología, Imagen, Consciencia del Cuerpo.

INTRODUÇÃO

Nesse artigo, consideramos a obra coreográfica como experiência poética e educativa, a educação como intercorporeidade, a presença do corpo estesiológico, da percepção e dos afetos no fenômeno educativo, na produção de linguagem e no ato de conhecer por meio do corpo e da dança. Nesse sentido, tanto a linguagem quanto o conhecer têm seu ato inaugural na vida perceptiva do corpo e do movimento, na relação com o mundo e na intercorporeidade. A pesquisa tem na atitude fenomenológica de Merleau-Ponty seu referencial teórico-metodológico, pois, tendo partido de nossas experiências vividas, ela solicitou um caminho metodológico que considerasse a possibilidade de uma reflexão nascida das experiências com o mundo, em nosso caso, o mundo da dança e da obra coreográfica numa perspectiva poética e educativa¹.

Ao pensarmos a dança, compreendemo-la como tempo poético que se constrói e se atualiza, em ato performático, pelo engendramento de suas próprias forças (VALÉRY, 2015). Nesse ato, o corpo em seu movimento não se contenta em dar conta da sobrevivência, ultrapassa-a, no sentido de produzir um estado de criação, de êxtase e de poesia que envolve uma unidade originária do sentir e do mover (POUILLAUDE, 2009; NÓBREGA, 2015). No contexto da dança, encontra-se a obra coreográfica, aqui, compreendida como carta do visível (NÓBREGA, 2015) que, em sua poética de movimentos, sensações e êxtases, escreve-se e se instala nas corporeidades que por ela são envolvidas - artistas, alunos, apreciadores, pesquisadores, e outros sujeitos que vivenciam essa experiência dos sentidos.

Em sua operação expressiva, a obra coreográfica nos possibilita ver, sentir a capacidade criadora e simbólica humana de maneira a nos educar ao sensível e à criação de sentidos, e, em sua aparição, constitui duas dimensões: uma da ordem do ato performático e poético e outra da ordem das notações que permitem a perpetuação e estruturação de uma memória da arte coreográfica (POUILLAUDE, 2009). Em sua natureza poética e estética, a obra coreográfica concretiza seu sentido na experiência vivida, na qual artista e apreciador se envolvem por empatia cinestésica. Assim, a obra coreográfica adquire novos sentidos a cada olhar, e as corporeidades por ela envolvidas, atualizam-se em seus discursos ao mesmo tempo em que referida experiência poética transforma os dados da cultura e da história.

Pensar a educação como intercorporeidade é pensá-la na reflexividade da carne que somos com a carne do mundo, numa abertura aos outros seres, à cultura e ao mundo de ordem perceptiva e afetiva. Nessa compreensão, “[...] a percepção apresenta um papel fundamental na transformação do outrem, portanto, na transformação da cultura, da história, do afeto” (NÓBREGA, 2018a, p.378), na medida em que é nela que a linguagem e o conhecimento interpretativo acerca do mundo se originam; e o corpo, como órgão para o mundo, colocado na centralidade da experiência e das operações reflexivas (NÓBREGA, 2018a), é o corpo como esquema corporal que compreende, a um só tempo, motricidade e conhecimento, e se desvela como campo expressivo, imaginário e simbólico.

No contexto da dança contemporânea, escolhemos intencionalmente o trabalho artístico de Jérôme Bel por esse provocar um deslocamento do nosso pensamento acerca do já posto no cenário da arte coreográfica, no que diz respeito, por exemplo, à diluição de fronteiras entre a representação e o real, entre o movimento e a palavra, e, à sua poética, quando do uso da própria obra coreográfica para problematizar a arte coreográfica. E, para esse artigo, especificamente, a obra *Gala* (2015) em suas seguintes cenas: a cena *Michael Jackson*; a cena *Improvisation en silence tous 3 minutes*; e dois momentos da cena *Compagnie Compagnie*. Evidenciamos que a escolha por essa obra parte do fato de que ela nos revela a condição de que todos podem dançar, também em ato coreográfico, sem necessariamente ser um dançarino profissional. Ademais que, em nossa experiência, referida obra ressoa em nossa participação na Gaya Dança Contemporânea, na experiência como professora de dança e de educação física e nos estudos já realizados sobre a consciência corporal e a educação. Ressaltamos que Jérôme Bel (1964 -) é um coreógrafo francês que vem desenvolvendo um trabalho intenso na ambiência da dança, em que procura desvelar e refletir o discurso que a arte coreográfica produz acerca das relações humanas (RB JÉRÔME BEL, 2020) e, para tal, utiliza-se da poética da dança contemporânea, nos termos que nos fala Louppe (2012), bem como a própria obra coreográfica para problematizar a arte coreográfica.

¹ Fomento da pesquisa: Autora 1: Bolsista CAPES, edital nº01/2019- PPGED, processo nº 23001011001P-1; Autora 2: CNPq- bolsa PQ 306657/2018-0

Ao processo de redução fenomenológica, no qual as análises foram feitas a partir do roteiro de apreciação de obras coreográficas (NÓBREGA, 2013), entrelaçamos a referência do pensamento e método do historiador alemão Aby Warburg (1866-1929) em seu *L'Atlas Mnémosyne* (WARBURG, 2012), a partir da qual construímos pranchas compostas por fotografias. Para tal, recorremos às referências do *L'Atlas Mnémosyne*, publicado originalmente em 1929, de Aby Warburg (2012), e dos estudos dos pesquisadores Claude Imbert (2020) e de Georges Didi-Huberman que utilizam o método warburgiano para apreciação de obras de arte. Na obra warburgiana, a memória é o fio condutor, uma força manifestada no curso do destino humano como herança comum. Sua obra associa as polaridades e as sobrevivências da alma abordadas no contexto da memória social a partir de imagens destinadas às sobrevivências. Imbert (2020) nos esclarece que a apresentação do *L'Atlas Mnémosyne*, em 1929, mostrou-se diferente e surpreendente, uma vez que não se tratava de uma cartografia dirigida à orientação, ou à migração, ou a mapeamentos físicos e geográficos, mas sim, de uma experiência inteira, interessada no porquê e no como das imagens.

Em nossa pesquisa, esse entrelaçamento se deu a partir da nossa experiência como artista e educadora. Na escolha das fotografias, mobilizou-se a *pathosformule* como elemento fundamental para se perceber as nossas paixões, as memórias e as sobrevivências advindas das experiências vividas com a dança, a obra coreográfica, a educação e a existência – tanto a partir das imagens das obras coreográficas de Jérôme Bel quanto de nossas próprias imagens. Na configuração das pranchas, por sua vez, mobilizou-se uma orientação espacial relacionada às formas expressivas presentes nas fotografias. Assim, as pranchas são a exposição de nossas memórias evocadas, de poéticas, estéticas e técnicas do corpo, dos tempos passados, presentes e futuros que fazem o fundo comum da história da arte coreográfica. Ressaltamos que, por motivos de direitos autorais, as imagens não se encontram no corpo desse texto em suas fisionomias e visualidades, mas se encontram em suas entrelinhas a partir de movimento do olhar que nos permite suas descrições no que nos é mais significativo, naquilo que se sobressai aos nossos olhos.

GALA: PELO NOSSO OLHAR

Gala (2015) é um espetáculo nascido a partir dos ateliês dados por Jérôme Bel para amadores, na região de Seine-Saint-Denis, próxima a Paris, França. Sua estreia foi em maio de 2015, em Bruxelas, Bélgica e, posteriormente, apresentada em diversos festivais, como o Festival de Outono em Paris. Acerca dos intérpretes, há uma mudança recorrente no sentido de que essa escolha possa ocorrer pela disponibilidade à experiência tanto para participar dos ateliês quanto para a apresentação cênica. Nota-se que na constituição do elenco há uma constância da presença de amadores “no sentido forte da prática apaixonada da arte”, como diz o crítico de arte francês Florian Gaité, e de profissionais da arte da dança. A duração é de aproximadamente 1h:30 min e a produção é da Companhia de Jérôme Bel. (RB JÉRÔME BEL, 2020).

Em nosso trabalho, utilizamos um vídeo que nos foi cedido pela produção do artista - via site -, a partir do código de acesso que possibilita a apreciação da obra integralmente. Ressaltamos que nem todos os espetáculos estão disponíveis na internet para o público em geral. Assim, é necessário que o pesquisador, a partir da aprovação do seu cadastro, seja habilitado pela produção do artista a receber referido código. No caso dessa pesquisa, uma das pesquisadoras possui o acesso. No espetáculo, cada cena é apresentada ao público por uma espécie de catálogo, em formato de calendário de mesa, porém, de tamanho A3, que fica colocado no chão, do lado esquerdo do palco. O anúncio de cada cena é feito por um dos intérpretes ao passar a folha. As cenas são as seguintes: *Ballet*, *Valse*, *Improvisation en silence tous 3 minutes*, *Michael Jackson*, *Saluts*, *Solo* e *Compagnie Compagnie*.

Após apresentarmos dados que contextualizam a obra, escolhemos algumas cenas coreográficas que consideramos relevantes para a pesquisa. De acordo com a compreensão da fenomenologia, esse processo consiste em uma atitude de descrever o mundo (e não de explicá-lo ou analisá-lo) e considera as essências entrelaçadas à existência e um retorno às coisas mesmas a partir de um olhar intencional (MERLEAU-PONTY, 1999). Nesse momento da pesquisa, trazemos o movimento do nosso olhar dirigido às cenas em forma de descrição, que compreendemos constituírem-se traços

fisionômicos, sensoriais e mnemônicos evocados pelas imagens e captados pelo nosso olhar na busca das evidências, sensações e horizontes de significações estéticas, poéticas e educativas.

Nesse contexto, compartilhamos com os leitores uma certa fisionomia da cena coreográfica intitulada *Michael Jackson*. Nessa cena, cada intérprete, num total de dezenove, atravessa o palco dançando o *moonwalk*. *Moonwalk* é um passo de dança criado pelo músico e dançarino estadunidense Michael Jackson (1958-2009), no qual um pé fica sustentado pelo metatarso e dedos, como se servisse de base, enquanto o outro pé desliza pelo chão, projetando todo o corpo na direção que se quer ir, porém, de costas. A cena se inicia com a dama de bolero (para cada intérprete, usamos uma designação a partir de uma cor ou de uma peça de roupa que nos chamou atenção) que sai da primeira coxía, entra no palco, passa a próxima folha do grande catálogo, e vemos escrito, em letras garrafais: MICHAEL JACKSON. Ouvimos, na plateia, alguns: “Ahhh!”. Ela se posiciona atrás da placa e espera a entrada da música. A música *Billie Jean*, de Michael Jackson, começa a tocar. Imediatamente, ela baixa o seu tronco, leva a mão direita para frente e começa a se mover de costas - para frente. Assim como a dama de bolero, neste sentido da esquerda para a direita, em relação a um observador da plateia, todos os demais intérpretes irão atravessar o palco dançando o *moonwalk*. Cada um dança o seu *moonwalk*, à sua maneira de ser-no-mundo, na seguinte sequência de entrada: a dama de bolero, em sua atitude dramática; a menina de preto que mexe a cabeça de um lado para o outro; a dama de preto em seu *moonwalk* prudente e cuidadoso; a dama de short azul que se movimenta para trás com um molejo no quadril; a dama de tutu em seu tronco ereto e passos pequenos e saltitados; a dama do laço vermelho, em seu olhar sempre para baixo e mão esquerda na cabeça; a dama brilhosa, em seu *moonwalk* fluido, com mãos sempre fletidas; a dama de azul, em suas mudanças de dinâmica; a dama com listras, em seu *moonwalk* marcado no quadril e no estalar dos dedos; o moço de azul, com seu *moonwalk* rápido e fluido, a mão esquerda na testa, a direita no sexo; a dama com fivela, em seu movimento lento, a passos pequenos; o moço oriental, em seu olhar distante e passo suave; a menina de saia, a deslizar seus pés pelo chão e abertura da boca; a dama com óculos, em seus passos saltitantes; a dama de rosa, com seu *moonwalk* muito deslizado, fracionando uma “onda” pelo corpo; a dama na cadeira, em seu leve sorriso; a dama de vermelho, com sua mão esquerda no sexo; o moço de amarelo, em seus passos largos e rapidíssimos; e, por fim, a dama de coque que se movimenta como se acariciasse o corpo, enquanto segue na travessia.

Nesse mesmo sentido, apresentamos a cena *Improvisation en silence tous 3 minutes*: a dama na cadeira entra, passa a folha do catálogo, e vemos escrito: *IMPROVISATION EN SILENCE TOUS 3 MINUTES*. Depois, dirige-se para o outro lado do palco, enquanto os outros intérpretes entram. Todos se colocam no palco de maneira a preenchê-lo por inteiro, e de diversos modos. Em relação ao público, alguns intérpretes ficam de costas, outros de frente no fundo do palco, outros de perfil mais à frente ou no centro. Não há uma uniformidade em seus posicionamentos. A luz é apagada e logo acesa – como uma deixa –, e eles começam suas ações de improvisação. Alguns intérpretes criam o espaço com o movimento de seus braços alongados ou contorcidos, outros com pequenos gestos de mãos e dedos. Uma se debruça, sai e percorre sua cadeira, sustentando-se nela. Outra, só para e observa. Contorcem-se, passam um pé pelo outro, vão ao chão, e, num impulso de todo corpo, sobem, descem, engatinham e se arrastam; deixam-se levar pelas mãos. Entrelaçam-se no espaço do palco, tomam-no por inteiro, vão de um lado para o outro, misturam-se pelo espaço, de maneira que cada um ocupa os possíveis espaços vazios. Não há um contato pele a pele, e os olhos se revezam entre si mesmos e o espaço externo, a depender da intenção. A plateia ri constantemente, fica inquieta, tosse, burburinha pela cena inteira. Novamente, a luz se apaga e logo se acende, como uma deixa de fim. Eles saem.

Para finalizar, os momentos da cena *Compagnie Compagnie*: no catálogo, escrita, duas vezes, a palavra *COMPAGNIE COMPAGNIE*, uma abaixo da outra. Nessa cena, alguns dos intérpretes se posicionam à frente dos demais e propõem gestualidades dançadas nascidas do seu repertório, de maneira que, cada um, à sua maneira de organizá-las em seu corpo e no espaço do palco, dançará a proposta do que está à frente. Assim, compreendemos que uma dança em coro se estabelece por toda a cena. Os intérpretes estão no palco e parecem burburinhar um pouco entre si e se olham, numa atitude de consentimento e espera. A dama de vermelho se dirige ao centro do palco e eles a rodeiam. Ela inicia sua dança num desenho de idas e vindas, de um lado para o outro do palco, pelo cruzar de uma perna na outra, ora a direita na frente, ora a esquerda. Também há *saltitos*, e uma grande roda que se move e muda de sentido várias vezes, num jogo de ir e vir, assim como de tamanho e de variações: ora os intérpretes

param, soltam as mãos e giram em torno de si mesmos, ora voltam a segurar as mãos uns dos outros e dirigem-se para o centro da roda. Seguem num fluxo contínuo, até que a música vai terminando, a roda vai parando de girar e se desfazendo. O público compreende que terminou e aplaude. Num outro momento dessa cena, já próximo ao final do espetáculo, a dama de bolero propõe suas gestualidades com muitas movimentações de braços e pernas que nos sugerem expansão, abertura e deslocamentos pelo espaço num fluxo contínuo que, mesmo quando há uma parada, sugere-nos um frenesi, uma certa vulcanidade que nos remete a uma erupção de êxtase e de alegria. Sempre de frente para o público, passam as mãos pelos seus corpos, pelos panos das coxias, num ir e vir de um lado ao outro do palco, formam uma fileira e dançam o Cancan, giram em torno de si mesmos, e, por fim, começam a se despir jogando partes de suas roupas no ar e girando em torno de si mesmos para, em seguida, precipitarem-se em direção ao chão. Fim.

Terminada a descrição das cenas, em nosso processo de redução fenomenológica, a partir do qual se realçou como unidade de sentidos a consciência do corpo, passamos à nossa interpretação dessa unidade de sentidos evidenciando sua relação com a intercorporeidade como educação.

GALA E O MUNDO DE TODA A GENTE

Gala é a obra coreográfica como um “mundo de toda a gente”². Vemos esse mundo de toda a gente a partir desses corpos em movimento, expressando diferentes experiências de vida, em suas heterogeneidades e similitudes, em suas gêneses culturais distintas, em seus sobrenomes que atestam o mais longínquo e o mais próximo dos mundos, em seus mais diversos modos de organizar o movimento em seus corpos, na espacialidade do palco e nas relações que tramam entre si. Também vemos esse mundo de toda a gente em seus tons de pele (morenos, negros, brancos, amarelos) e cabelos (pretos, castanhos, loiros, lisos, crespos, ondulados, curtos, longos), bem como em suas infâncias, velhices, vidas adultas e adolescências e seus tempos vividos e poéticos. O mundo de toda a gente também se mostra nas mais diversas profissões e práticas corporais do elenco que participa dessa coreografia, sejam amadores ou profissionais, sem interesse pela distinção entre profissionais da dança ou não.

Consideramos que *Gala* (2015), com suas imagens que compõem a descrição fenomenológica, possibilita-nos perceber e compartilhar o sentido de que, no mundo de toda a gente, os arranjos perceptivos são de diversas modulações. Cada um percebe e interpreta o mundo à sua maneira, mas também de forma intersubjetiva, posto que não somos consciências isoladas. Percebemos à maneira do corpo para organizar a compreensão das sensações, do espaço e da relação com o outro. Ao mesmo tempo, consideramos que essa obra nos possibilita a abertura à percepção da dança como esse êxtase e celebração do corpo em sua pulsação energética e sinérgica em abertura ao mundo, na criação de um espaço-tempo que é, primeiramente, uma relação do ser em sua expressão com o mundo, para logo depois, por seus desdobramentos e enovelamentos, tornar visível um outro nível da vida perceptiva a que chamamos de linguagem. Aqui, uma linguagem expressiva, poética e educativa.

O palco é atravessado pelos mais diversos *moonwalks*, desde os que mais se aproximam à maneira como Michael Jackson o criou e dançava-o, até os que, com essa maneira, assemelham-se por signos expressos como a mão na cabeça, o olhar para baixo, a empinada do quadril para frente com a mão no sexo, uma visada para o público de maneira rápida. Nem sempre dando conta do movimento deslizado e com uma certa contensão que caracterizam fortemente o passo, o *moonwalk* está em cada um dos intérpretes. Mas não há nenhum demérito em não dar conta de ser muito semelhante, ao contrário, cada um à sua maneira, é o seu *moonwalk*, e mostram-no para nós. Cada um está engajado em sê-lo, em expressá-lo, e nos fazer sentir vontade de também estar ali, para, em nosso estilo e traço, sermos o nosso *moonwalk*.

Nessa realização, os intérpretes exploram suas plasticidades e imaginários corporais, suas crenças, gostos, modos de uso e técnicas pelas quais seus corpos foram se organizando a partir de suas práticas corporais e culturais (MAUSS, 2003). Podemos perceber esse acontecimento na expressividade

² Essa expressão – “o mundo de toda a gente” – nasce nas meditações de Maurice Merleau-Ponty, e se refere à necessidade de a filosofia dialogar com a experiência vivida, a cultura, a produção do conhecimento e a arte, tendo o corpo como sensível exemplar e mediador desse diálogo (NÓBREGA, s/d).

Fonte: <http://www.saosebastiao.sp.gov.br/ef/pages/Corpo/Habilidades/leituras/m2.pdf>.

do olhar baixo e distante do moço oriental, nos requebros da dama de listras, no tronco ereto da dama de tutu, no ponto marcado na testa da dama de short azul - símbolo das tradições filosóficas e religiosas indianas - e, nas mãos fletidas da dama brilhosa. Os intérpretes colocam todo seu arcabouço cultural e de uso das técnicas do corpo a serviço do engendramento de serem seus *moonwalks*. Seus corpos estão empenhados em viver e expressar esse dado do mundo, assimilado por eles no exercício dessa capacidade que temos de ser, ao mesmo tempo, videntes e visíveis, tocantes e tocados.

Assim como o pintor “empresta seu corpo, diz Valéry” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.18), e nesse oferecimento do seu corpo ao mundo o pintor transforma o mundo em pintura, os corpos dos intérpretes são operantes e atuais, reabrem as camadas de um tempo, não muito distante, que se encontra em seus corpos como uma potência à espera de um momento de ser traçada no tempo, na história e na espacialidade do mundo. Eles se fazem obra de arte a lembrar-nos que não somos somente um feixe de funções e sinapses nervosas, mas também articulações que imaginam, mãos que contam histórias, pés que dançam o tempo, numa construção de afetos e de conhecimentos.

Seus *moonwalks* preenchem o espaço do palco de subjetividades e diferenciações: a cada entrada de um intérprete, o palco é redesenhado por uma síntese corporal diferente, uma forma de percepção e organização de si mesmo, ante a proposta do passo, o espaço ao seu redor, a tarefa de atravessar, o andamento da música, e o desejo de interpretar com o máximo de verdade. Cada um torna esse espaço cênico um outro, em constante atualização de suas poéticas espaciais, temporais e gestuais. Tudo é o mesmo passo, mas não é o mesmo. Tudo nasceu do mesmo estofado de carne, mas cada corpo, por seu esquema corporal e consciência perceptiva, realiza sua expressão de ser no mundo um *moonwalk*.

A DANÇA E O ESQUEMA CORPORAL

A noção de esquema corporal, no contexto da fenomenologia de Merleau-Ponty, constrói-se a partir de seus estudos da *Gestalttheorie*, da neurologia, da psicologia e da psicanálise (MERLEAU-PONTY, 1999; 2006). Compreendemos que, no movimento do pensamento de Merleau-Ponty, de uma fenomenologia do corpo para uma ontologia da carne, o filósofo aprofundará a compreensão fenomenológica e ontológica da corporeidade a partir da noção do esquema corporal como “[...] mediador a um só tempo perceptivo e simbólico” (NÓBREGA, 2018b, p. 13). O esquema corporal se constitui como uma unidade, “uma camada existencial” não referente à coisa no espaço, mas como um sistema de referências que se encontra em relação constante com um espaço exterior que ele frequenta e com o qual se une. Como nos diz Saint Aubert no prefácio da obra *Le monde sensible et le monde de l'expression* de Merleau-Ponty (2011):

Sua unidade, que não é decididamente a de “um objeto de conhecimento”, “só se compreende como unidade de uma ação no mundo, de uma práxis”. E Merleau-Ponty conclui: “então o esquema corporal não é percebido [...]. Ele é antes a percepção explícita. Exige [um] redesenho de nossa noção da consciência”. (SAINT AUBERT, 2011, apud Merleau-Ponty, 2011, p. 29).

Como um sistema de equivalências intersensoriais imediatas e de coexistência, o esquema corporal se incorpora a tudo com o qual se une por seu movimento e projeto motor. Em sua dinamicidade, faz-se na motricidade como espacialidade pré-objetiva que não se percebe, como um fundo sobre o qual todas as ações de consciência e de designação são visíveis e tornam-se compreensíveis (NÓBREGA, 2018b; SAINT AUBERT, 2011 apud MERLEAU-PONTY, 2011). No movimento do pensamento de Nóbrega (2018b), encontramos outros elementos que fortalecem nossa compreensão acerca do esquema corporal no pensamento da ontologia e estesiologia de Merleau-Ponty:

Nessa compreensão, o corpo como esquema corporal redefine nosso ponto de vista sobre o mundo. Não se trata de um mecanismo ou de um grupo permanente de sensações cinestésicas, mas de um centro de perspectiva. Numa função como a motricidade, decomposta em “representação de movimento” de uma parte, e de outra parte, em “fenômeno nervoso”, irá aparecer como indissociavelmente perceptiva e nervosa. Todo movimento do corpo próprio é ligado a um “projeto motor”; e esse projeto varia quando passamos do movimento de tomada de consciência ao movimento de designação, mesmo se os músculos são os mesmos (MERLEAU-PONTY, 2000). Com bases em estudos de neurologia, psicologia, biologia, psicanálise, literatura e estética, Merleau-Ponty redefine a noção de esquema corporal, compreendendo-o também como simbólico. (NÓBREGA, 2018b, p.14).

Ao apreciarmos a obra *Gala* (2015), fazemos uma relação entre a dança e o esquema corporal. Assim, quando vemos a entrada de cada corpo no espaço do palco, cada um deles não é uma reunião de órgãos justapostos, mas uma posse indivisa, um centro de perspectiva que envolve o espaço exterior por seu movimento. Nesse movimento, o espaço objetivo ganha afetos, expressões e carga simbólicas outras. Por exemplo, quando o moço de azul entra fluido e deslizante pelo espaço, com uma velocidade que nosso olhar capta como se fosse constante, nesse instante, temos a percepção de que o palco se move para frente e ele, mesmo indo para trás, parece permanecer. É como aquela sensação que temos quando estamos dentro de um trem e o fluir de seu movimento pelos trilhos nos faz perceber o mundo lá fora descolar-se de acordo com a sua velocidade. Inclusive, o movimento do moço de azul também nos faz perceber que o próprio *moonwalk* (o passo) tem essa ambiguidade, de ir para trás, seguindo para frente. Um outro exemplo refere-se ao moço oriental que, ao entrar no palco, torna-o um campo de procura, pois ele parece procurar, com o seu olhar, algo distante, como se quisesse permanecer a ver o que vai se distanciando. Ou quando a menina de saia entra e me diz na fisionomia do seu movimento que ela tem um cuidado e uma atenção com o que está fazendo, que está completamente envolvida pelo prazer de realizar a ação. Ou quando a dama de óculos, em seu movimento, toca seu sexo com a mão, ao mesmo tempo em que empina o quadril para frente. Sua ação acontece de maneira tão rápida que nos envolve numa timidez misturada a um desejo de ver-se e ser vista naquela ação.

Todos são momentos e passagens deste corpo fenomenal que é carne do mundo e compreende condutas afetivas, desvela afetos e sensações, cria espaços expressivos, ao mesmo tempo em que é espaço expressivo. Esse corpo fenomenal torna o palco, que minutos antes era curiosidade de como nós reencontraríamos a presença de Michael Jackson, em um campo de concreções singulares. Ademais, como sistema de equivalências, o corpo compreende o mundo sem passar por representações ou conceitos objetivantes, o que permite que as mais diversas atividades motoras nos sejam imediatamente transponíveis (MERLEAU-PONTY, 1999). Quando dizemos que os intérpretes, na realização da proposta de atravessar o palco cada um em seu *moonwalk*, causam-nos a sensação de que arregimentam todas as suas experiências anteriores, práticas corporais e teores imaginativos e simbólicos para o empreendimento de realizar tal tarefa, consideramos que são nessas mesmas experiências que eles encontram a condição de uma nova significação motora, não por justaposição, mas por apreensão, por uma compreensão feita pelo corpo em sua motricidade. Isso acontece por uma reflexividade dos sentidos, sendo essa perspectiva diferente de pensar a aquisição de hábitos e de modos de uso do corpo, em resposta às variadas solicitações do mundo, por uma elaboração intelectualista, examinando todos seus ângulos matematicamente ou numa espécie de colagem ou identidade parcial dos movimentos.

Merleau-Ponty (1999), tendo a dança como exemplo, traz-nos um pensamento acerca desse sistema de equivalências, relacionando-o ao hábito:

Por exemplo, adquirir o hábito de uma dança não é encontrar por análise a fórmula do movimento e recompô-lo, guiando-se por esse traçado ideal, com o auxílio dos movimentos já adquiridos, aqueles da caminhada e da corrida? Mas, para que a fórmula da nova dança integre a si certos elementos da motricidade geral, primeiramente é preciso que ela tenha recebido como que uma consagração motora. É o corpo, como freqüentemente o disseram, que “apanha” (*kapiert*) e que “compreende” o movimento. A aquisição do hábito é sim a apreensão de uma significação, mas é a apreensão motora de uma significação motora. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 197-198).

Em sua abertura ao mundo, o esquema corporal é a expressão de um certo estilo, de uma maneira de existir no mundo na frequentação do espaço. Trata-se de um saber corporal que compreende e faz suas potências motoras e existenciais se gerarem na expressão e organização de si mesmo a cada momento presente, na frequentação do espaço que não é “vazio”, nem tampouco sem relação com eles. No palco, em suas gestualidades, os intérpretes sabem onde estão seus membros e localizam-se em situação no espaço, mesmo que para isso tenham que olhar para trás, ou virar-se por inteiro, como o moço de amarelo e a menina de preto. Esse saber corporal também se desvela na relação com o outro, com a linguagem, com o pensamento, com a cultura, e mostra-nos que a experiência do corpo é a experiência do mundo e que a experiência do *moonwalk* não é somente dos intérpretes, mas também de todas e quaisquer pessoas que já o experimentaram e que poderão fazê-lo. Há uma circularidade dos saberes que não se dá somente dentro dos corpos, mas na reflexividade entre os corpos, pela intercorporeidade, e dessas corporeidades com a história, a cultura, a memória e o tempo.

Quando a dama de vermelho vai para frente e propõe seu projeto motor para os demais intérpretes, esse projeto torna-se o de todos. Nesse conjunto, os corpos, como esquema corporal, não só convocam novas significações motoras para suas próprias experiências vividas, como, em suas expressividades, juntam-se à dama de vermelho para expressarem o mundo, a cultura e os tempos vividos por ela, até então. Desde que atuara pela primeira vez nessa obra coreográfica, e por todas as demais apresentações feitas, o mundo da dama de vermelho é tomado por outros que dele fazem outros modos de uso, criam sentidos novos e atualizam a cultura e a própria obra. Esses outros podem estar na condição de intérpretes ou de apreciadores, pois, assim como os intérpretes, nós, apreciadores, atualizamos nossos esquemas corporais e nossas expressividades corporais no compartilhamento dos afetos, dos desejos e dos conhecimentos a partir da obra coreográfica.

No movimento dos pensamentos de Nóbrega e Lima Neto (2018), em articulação com o pensamento de Merleau-Ponty, com o cinema e com a obra *La danse*, do pintor francês Henri Matisse (1869-1954), encontramos uma compreensão significativa da relação entre o esquema corporal e a expressividade do corpo, compreensão essa fundamental para a tessitura de nossa rede de significações:

Conforme Merleau-Ponty (1996), o cinema nos dá a conduta, os comportamentos, as fisionomias, dimensões que nos abrem um campo fecundo de estudo sobre a expressividade do corpo. Compreendemos a expressividade, aqui, a partir das reflexões que o filósofo trabalhou no curso *O mundo sensível e o mundo da expressão* (1953), no *Collège de France*. Agora, três temas se destacam: a visão, o movimento e o esquema corporal. O esquema corporal relaciona-se com o corpo e sua expressividade no espaço, sendo ao mesmo tempo um agenciamento interno e uma abertura existencial. Tem-se, desde então, um novo sentido para a palavra sentido, que abandonará, doravante, a vinculação à noção de essência. O sentido é, antes, uma paisagem. É o que se nota, por exemplo, na pergunta sobre o que é o círculo para a percepção e sobre a própria definição do círculo. Merleau-Ponty refere-se ao sentido circular e a certo modo de curvatura que muda de direção a cada instante, mas sempre da mesma maneira (MERLEAU-PONTY, 2011). Pra compreender essa circularidade, voltemo-nos para outro exemplo: a imagem de *La Danse*, de Matisse [...]. Não se busca a essência do círculo, o que ele é em ideia; busca-se a sua expressividade, ou seja, a circularidade vivida como modulação típica. Então, a expressividade aqui relaciona-se com a criação de sentidos a partir das experiências vividas e do mundo da cultura e da história na qual estamos inseridos. (NÓBREGA; LIMA NETO, 2018, p. 154).

Nesse sentido, é que também trazemos a imagem da roda como essa maneira de existir no mundo e de frequência do espaço, na qual o esquema corporal está comprometido com uma totalidade e a expressividade do corpo, a partir da percepção de que a “fisionomia desta curva faz-se reconhecer pelo fato de mudar a cada instante de direção e de ela própria mudar também” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 250). Assim, a expressividade dos corpos dos intérpretes ao dançarem em roda dá-nos, de imediato, a circularidade, a ideia de uma existência que vai e volta, que muda de direção, que forma outros pequenos círculos de mãos dadas ou não e que se juntam e fazem uma roda menor. Todas essas formas são variações da mesma fisionomia.

Merleau-Ponty (2006) nos diz que é dessa experiência perceptiva, dessa fisionomia que de imediato nos chega, que a ciência irá libertar todas as significações e os dados inteligíveis sobre o que é um círculo. Antes de se definir o que é um círculo, nós sentimos o círculo: essa roda que se move de um lado para o outro, que faz esse ir e vir num movimento cruzado das pernas dos intérpretes, e que aumenta e diminui o seu tamanho. Esse movimento também nos lembra imediatamente a nossa ciranda, tão popular no Nordeste do Brasil (e, talvez, também em algum outro lugar no qual a dama de vermelho a conheceu e se investe dela para realizar a sua dança, juntamente com seus parceiros de palco).

Dessa maneira, a obra coreográfica nos educa sobre as modulações da cultura, no sentido de admitirmos que elas nascem de um mesmo estofo - o mundo do sensível - e têm por suas subjetividades a criação, a perpetuação e a reinvenção de seus objetos. Ademais, ao pensarmos nossa experiência com a dança, a obra nos educa quanto ao poder das imagens em sobreviver ao esquecimento, perpetuando suas fisionomias nos mais diversos modos. Seja na ciranda de roda, na obra pictórica, ou na obra coreográfica, a roda e seu sentido agregador se faz presente e nos convoca à compreensão do seu potencial simbólico e arcaico de partilha e de celebração.

Em *Gala* (2015), o envolvimento do espaço objetivo pelos corpos dançantes também ganha os contornos de suas improvisações. Os intérpretes não só abrem as camadas do tempo e atualizam a

história da dança com seus *moonwalks*, como nos desvelam, por seus deslocamentos de um lado para o outro, passando uns pelos outros, todos ao mesmo tempo, a capacidade do corpo em se situar nele mesmo, na espacialidade do palco e na relação com um outro corpo.

No palco, um corpo penetra o espaço que, há poucos segundos, outros haviam passado. São fisionomias, passagens, ora lentas, ora rápidas, ora intermitentes, ora espasmódicas. Os intérpretes vivenciam a experiência da corporeidade que dança de maneira tal que não lembra o que foi feito poucos segundos atrás, dada a imersão vivida. Em suas improvisações, há um tempo que, em articulação com o pensamento de Valéry (2015), gera sua existência a partir das próprias forças internas dos intérpretes, como se, quase ao chegar ao fim de um instante, o próximo já se alimenta desse prestes a se esvaír.

Nesse sentido, passaremos à reflexão da improvisação em cena como emblema, presença e percepção dessa capacidade que possui o corpo, como esquema corporal, do sentir mesmo, de nos fazer conhecer e habitar o espaço a partir de seu próprio saber e sem modelos prévios ordenadores.

DANÇA E IMPROVISACÃO EM *GALA*: O SENTIR MESMO

Na arte coreográfica, a improvisação pode ser um recurso de criação, o elemento fundamental do processo de criar. Ela também pode se dar na busca pelo desvelamento de gestualidades inscritas nas vísceras, nos ossos, nas camadas mais profundas dos músculos, pela exaustão do corpo no exercício de esvaziar-se e encontrar dobraduras outras e pela consideração da sensação como fonte primária para a dança que se está por fazer. Exemplo disso ocorre na experiência da dança *butoh* (PORPINO, 2018a; UNO, 2018), bem como, em ato performático, em cena, como se dá em *Gala* (2015), numa relação direta do esquema corporal consigo mesmo, com a espacialidade do palco e com o outro – público e demais intérpretes, no acontecimento do ato performático. Para pensarmos esse estado de improvisação, numa compreensão estesiológica, trazemos o pensamento de Nóbrega (2015) sobre a obra de Hélio Oiticica e o convite que o artista nos faz a um mergulho no corpo:

O artista propõe um mergulho no corpo para fazer emergir sensações que podem vir a constituir-se como poética. Para ele “essa experiência em que desemboca a arte, o próprio problema da liberdade, do dilatamento da consciência do indivíduo, da volta ao mito, redescobrimo o ritmo, a dança, o corpo, os sentidos, o que resta enfim, a nós, como arma de conhecimento direto, participativo, participante (OITICICA apud NÓBREGA, 2015, p. 259).

Consideramos que os três minutos nos quais os intérpretes improvisam sem música, sejam, de maneira semelhante, um convite que Jérôme Bel os faz para mergulharem em seus corpos, assim como nos fez Hélio Oiticica por meio de suas obras, e Nóbrega (2015) por meio de suas palavras: um convite ao conhecimento direto, que se faz no corpo e por ele, no dilatamento de suas camadas sensoriais e na expressão de uma dança preñe de organicidade.

Ao apreciarmos os intérpretes em suas improvisações, percebemo-los como uma fisionomia que se locomove para vários sentidos e direções. Buscamos uma mão e, de repente, ela já se encontra em outro lugar, vemos uma torção, mas logo ela se desfaz. Nosso olhar não alcança os mais diversos caminhos feitos nessa fisionomia. Não abarcamos tudo. Por nossa experiência com a improvisação, revivemos, nas gestualidades deles, nossas sensações de liberdade e êxtase, como também de não saber o que fazer. Reconhecemos, na expressividade dos corpos em cena, nossas velocidades preferidas, as mesmas torções e nos pegamos imaginando o que se passa com eles, se pensam e o que pensam, se estão entediados, ou se completamente envolvidos. Vemo-nos imbricados na construção de um campo expressivo em cena. Mesmo que cada um pareça estar em seu mundo, sem um contato pele a pele, eles buscam com o olhar o espaço que está vazio para preenchê-lo. Reconhecemos que a improvisação nos leva a um lugar “para dentro”, envolve-nos na tarefa de chegar cada vez mais para dentro, como se quiséssemos tocar com o nosso corpo o que há de mais sensorial dentro dele. E tudo se passa ali, àquele momento em que nos deslocamos no espaço, e ampliamos nossa consciência para, de maneira imediata, percebermo-nos entre outros, na motricidade que a cada instante atualiza nosso esquema corporal.

A improvisação é a dança em seus desvios da elaboração prévia e das medidas externas ao próprio corpo que a vive. Em sua natureza fortemente sensorial, expressa-se na presença de um corpo que, de tão presente, torna-se ausente e numa qualidade do tempo e da penetração dos espaços interno e externo que torna nossas gestualidades inapreensíveis. Busca não ser guiada dentro de uma

normatividade do passo já codificado, mas desvelar o que se passa por dentro, expor nossas emoções, sensações e desejos. É a dança na realização da menor proximidade entre o que sentimos e o que fazemos. É a dança como *quasemesma*, como que a tentativa de um *sintofaço*, se houvessem essas palavras em nosso vocabulário.

Nesse sentido, quando pensamos a presença que, de tão presente se torna ausente, e a impossibilidade de se viver exatamente o que se passa no sentir mesmo, reportamo-nos à natureza lacunar da consciência perceptiva. Dada essa natureza, a consciência perceptiva possui seus pontos escuros e é anônima a si mesma: não vemos nossos olhos, nem nossas costas, não nos percebemos quando estamos percebendo. Ao mesmo tempo, é ela, e somente ela, a consciência perceptiva “[...] que me dá a noção ‘do proximal’, do ‘melhor’ ponto de observação da ‘própria coisa’” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 46). Também nos reportamos à condição estesiológica do corpo (MERLEAU-PONTY, 2006), em sua estrutura sensível e libidinal, em que nem tudo o que vivemos está sob nossa consciência, como as pulsões, o desejo, os impulsos, o movimento de minhas vísceras, o inconsciente, o sentir mesmo. Esse sentir mesmo refere-se ao mais fundo do nosso próprio ser, lugar em que repousam todas as condições para a criação e renovação dos atos voluntários, da cultura, da linguagem.

Ao pensar o sentir mesmo, num imbricamento dos estudos da estesiologia com os da emersiologia, no sentido do retardo que há entre as sensações primárias vividas no corpo vivo e sua emersão para o corpo vivido, Andrieu (2018) nos diz que a diminuição desse retardo é tentada a partir técnicas e práticas corporais como o uso de drogas, do álcool e do sexo, por essas atenuarem o estado de atenção e de vigilância. Mas, de acordo com Porpino (2018b), o autor acima referido também reconhece, em sua obra *Donner le vertige*, a improvisação em dança como um dispositivo emersivo capaz permitir um aprofundamento nas sensações e o desvelamento de sentidos outros. Ainda dentro desse imbricamento, também encontramos o pensamento de Nóbrega (2015) que percebe a improvisação como uma abertura para novas poéticas na dança contemporânea, por esse seu aprofundamento em direção aos centros sensoriais e o de Porpino (2018b) quando nos propõe pensar a dança como um dispositivo imersivo provocador de movimentos até então latentes e não reconhecidos no corpo.

Pensando no retorno aos centros sensoriais, na provocação de movimentos ainda não reconhecidos pelo corpo, e na atenuação da vigilância, aspectos propostos pelos autores acima, trazemos a expressividade dos corpos dos dançarinos profissionais presentes em *Gala* (2015). Nessa expressividade, reconhecemos as gestualidades que os fazem dançarinos de dança contemporânea, ou clássica, ou ambas, e consideramos que estão relacionadas às experiências com uma formação sistemática. Partindo do que nos propõem os autores referidos no parágrafo anterior, compreendemos que, no contexto dessa obra, a improvisação se torna um espaço, em que os dançarinos profissionais encontram uma abertura para se aproximarem da sensorialidade, numa diluição de um uso exacerbadamente técnico e a favor de uma dança que se vê na busca de um élan, de um entusiasmo extático, e da vivacidade que as crianças e os amadores, como diz Florian Gaité (RB JÉRÔME BEL, 2020), possuem quando envolvidos na realização de suas brincadeira e paixões.

Na continuação das articulações entre o corpo estesiológico, a emersiologia e a improvisação, considerando a relação entre o corpo vivo e o corpo vivido, remetemo-nos à experiência vivida em um dos seminários no Grupo Estesia, em agosto de 2017, no qual a improvisação em dança foi uma das atividades integrantes. A atividade constituiu-se de dois momentos: o primeiro, de filmagem do trabalho de improvisação e um segundo de auto-confrontação com as imagens. Na auto-confrontação, reunimo-nos todos: os participantes da improvisação, os filmadores e os pesquisadores à frente do trabalho, Prof^a. Petrucia da Nóbrega e o Prof^o. Bernard Andrieu. As filmagens foram feitas da seguinte forma: ao mesmo tempo, pelos filmadores (uma pessoa com sua câmera), e por câmeras *GoPro* ajustadas nos corpos dos participantes da improvisação. No momento da autoconfrontação, o professor Bernard Andrieu nos chamou a atenção para pequenos movimentos que o corpo vivo realiza durante a ação, mas os quais não nos damos conta. Por exemplo, quando nossos pés, no momento da improvisação, encontram, nos pequenos gestos, automáticos um ajustamento inconsciente para que o corpo vivido possa prosseguir em sua gestualidade num estado de equilíbrio. Na experiência da autoconfrontação, foi possível perceber essa relação entre ações que nos são automáticas e inconscientes, mas nem por isso menos expressivas. Elas nos falam sobre nossas condutas mais internas, de regiões que são silenciosas em nosso corpo

vivido, mas que atravessam o nosso corpo vivo. Falam ao mundo sobre nós mesmos, inclusive, sem um consentimento.

Retornando à *Gala* (2015), compreendemos que saber onde estou é preencher um espaço objetivo de um conhecimento subjetivo. Conhecemos à medida que nos movemos e nos movemos por conhecermos, sem uma subordinação da motricidade pela consciência ou vice-versa. Há uma passagem de Nóbrega (2015) na qual a autora traz o teatro dançado numa reflexão acerca do trabalho de Pina Bausch, em articulação com o pensamento de Servos. A autora nos diz:

Essa erupção do corpo em movimento é o objeto mesmo do teatro dançado. Porque o corpo se coloca a dançar e o que o anima? Para Servos (2001), as possibilidades do teatro dançado aparecem lá onde a dominação do homem ultrapassa o quadro racional e verbal, lá onde a dominação 'exterior' acompanha aquela da natureza 'interior'. A consciência racional do mundo encontra aqui a experiência que lhe fez o corpo. O entendimento encontra na consciência do corpo um parceiro à sua altura. (NÓBREGA, 2015, p. 219-220).

É justamente nessa percepção da coreografia como uma experiência em que o entendimento encontra na consciência do corpo uma parceira à altura que consideramos a obra coreográfica em sua perspectiva poética e educativa, pois ela nos desvela, em ato performático, esse saber do corpo que é, a um só tempo, consciência e motricidade, movimento do pensamento e pensamento do movimento, natureza e cultura. Florian Gaité (RB JÉRÔME BEL, 2020), em suas reflexões, diz-nos que, em *Gala* (2015), o palco se transforma num lugar de representação dos saberes intuitivos. Para esse autor, os gestos artesanais dos intérpretes ilustram a ideia de uma "igualdade de inteligências", teorizada por Jacques Rancière na obra 'O mestre ignorante', acontecendo no campo da dança (RB JÉRÔME BEL, 2020). Ao saber intuitivo e à igualdade de inteligências, convocamos o corpo como esquema corporal, como esse saber que une em seu coração, a um só tempo, a consciência e a motricidade. Saint Aubert, no prefácio da obra *Le monde sensible et le monde de l'expression* de Merleau-Ponty (2011), esclarece que, ao final de suas reflexões sobre a relação íntima e complexa entre consciência e motricidade, Merleau-Ponty diz só ser possível se falar sobre uma consciência no coração do esquema corporal a partir de sua motricidade.

Assim, ao apreciarmos *Gala* (2015) e refletirmos sobre a improvisação, consideramos que o improvisar realça essa capacidade de se produzir linguagem e conhecimento a partir da sensação, do sentir mesmo, sem uma ordenação prévia e na consideração de ser a vida perceptiva o ato inaugural do conhecimento. Ademais, compreendemos que esse acontecimento, evidencia, ao mesmo tempo, a intrincada e complexa relação entre a racionalidade e motricidade no processo de conhecer, a natureza interpretativa desse, e a consciência não como solipsista e intelectiva, mas como física, corporal e intersubjetiva.

DANÇA E CONSCIÊNCIA CORPORAL

Dessa forma, compreendemos ser a consciência do corpo a percepção de si mesmo num entrelaçamento com o outro e o com mundo, em seus acontecimentos e contingências. Sua perspectiva é intersubjetiva, atada ao mundo vivido, sendo intencional e inacabada. Por esse olhar, a percepção tem seu eixo deslocado da perspectiva de uma representação intelectual e empirista, que concebe o corpo como organismo constituído de partes distintas agrupadas tão somente por ações mecânicas e fisiológicas destituídas de relação com o mundo, para o eixo de uma experiência corporal vivida na existência, construída e construtora de sentidos culturais e produtora de linguagem, que não somente decodifica estímulos provenientes do ambiente, mas os interpreta e cria significações outras numa multiplicidade de sentidos. Essa experiência é permeada por uma dinâmica de circularidade que une as dimensões biológica, histórica e sensível e, em sua capacidade interpretativa e criadora, não somente supera os ditames dos determinismos reprodutivistas, como se expressa enquanto possibilidade de reflexão sobre o mundo.

Quando pensamos o corpo como criador de um conhecimento interpretativo nascido de sua experiência motora no mundo, e essa circularidade que une o sensível, o biológico e o histórico a um só tempo, os estudos do neurobiólogo Humberto Maturana e do biólogo Francisco Varela, no campo das Ciências Cognitivas, são-nos significativos. Essa significação se dá a partir da compreensão da enação

como essa condição de aprendizagem pela interpretação relacionada à percepção. E sua concretização se dá na relação de reciprocidade histórica existente entre o ser e o meio.

Para os autores:

O fenômeno interpretativo é uma chave central de todos os fenômenos cognitivos naturais, incluindo a vida social. O significado surge em referência a uma identidade bem definida, e não se explica por uma captação de informação a partir do interior. (MATURANA; VARELA, 1997, p. 48).

Nesse processo, o ser não apenas recebe as perturbações provenientes do meio, de maneira instrutiva e unilateral, como também o provoca. Além disso, responde às provocações recebidas de acordo com as mudanças que essas produzem em sua auto-organização. Ou seja, não há uma resposta única, pois a fisionomia que cada auto-organização dará ao conhecimento produzido está relacionado à sua própria identidade e autonomia. Nesse processo, a auto-organização mantém sua integridade e traz consigo todo o aprendizado resultante das deformações sofridas. Sendo essas deformações vividas no âmago do sistema nervoso e no decorrer do processo histórico humano, podemos dizer que o sistema nervoso não é um sistema ahistórico. Ele está prenhe de nossas transformações, seja na dimensão subjetiva quanto universal. Nesse sentido, o processo de aprendizagem requer uma circularidade que compreende uma reflexividade entre o corpo e o outrem, a natureza e a história, a relação observado e observador e o aprender germinado nas organizações celulares, em suas filigranas. Essa perspectiva se aproxima das reflexões fenomenológicas acerca da percepção, notadamente das de Merleau-Ponty.

Conhecer não seria, então, somente absorver os estímulos originados do ambiente, mas transformar o mundo. É um fenômeno interpretativo, que tanto está na célula quanto nos processos de cognição de maiores complexidades, na medida em que o ser necessita pôr-se enquanto projeto no mundo, enquanto chamado a ser atuante e participativo na construção de sua história e da história do mundo que também é a sua. Há na auto-organização uma reflexividade que se coaduna com a noção de intercorporeidade como experiência do outrem. Em nosso texto, esta noção é compreendida como educação e advinda das articulações do pensamento de Nóbrega (2018a) com os estudos da fenomenologia de Merleau-Ponty.

A partir dessas referências e das articulações que com elas realizamos, consideramos que, ao “nos deformarmos”, a partir de nossas experiências vividas com o outrem, nós apreendemos, à nossa maneira, os seus dados, os seus mundos, numa emergência que não é, primeiramente, de uma ordem da razão, mas da percepção. Ao mesmo tempo, damos a esses dados do mundo, nossa subjetividade, não existindo uma linearidade de respostas. Há uma variedade que é da ordem da vida individual, sendo essa marcada pela história, pelo tempo e pela cultura em suas fisionomias mais diversas.

Nessa “deformação”, conhecemos o que nos era desconhecido, o que nos faltava. Esse desconhecido nos modifica justamente por, ao acoplar-se à nossa experiência anterior, esse novo dado, por sua operação de expressão, refaz nossa expressividade no mundo, nosso esquema corporal em suas filigranas. Não se acopla por justaposição, mas por aderência carnal. Ao nos movermos, dentre tantos outros seres moventes, conhecemos o que esse mesmo movimento nos possibilita conhecer. Portanto, esse conhecimento sofre as contingências do mundo, ele não é absoluto. Essa condição já nos é dada em nossa própria arquitetônica corporal, pois não nos é possível ver o todo. Para ver uma perspectiva, uma outra se torna anônima e, quando olhamos para um outro ser, em seu movimento ele já não nos permite ver o todo. Portanto, a percepção é lacunar, e o conhecimento também. Há nele mistérios, enigmas, sombras e irrefletidos, assim como há visibilidades.

Dessa forma, a experiência do corpo relativiza as verdades e nos permite a experiência da educação como um reaprender a ver o mundo. Esse reaprender se dá pela motricidade e pela intercorporeidade, considerando-se a abertura que tenhamos para o mundo e suas coisas. E, nessa abertura, por sua vez, vivemos a possibilidade de atualização dos nossos discursos sem nos separarmos das coisas que nos chamam a atenção, sem nos separarmos do mundo, pois já estamos atados a ele por nascimento.

Na obra coreográfica *Gala* (2015), podemos perceber esse reaprender a ver o mundo pela experiência do outrem na cena dos solos. É nessa cena em que a dama de bolero nos propõe o despir-se das roupas com um êxtase à flor da pele em suas gestualidades e a dama na cadeira, ao se dirigir ao chão para realizar sua proposta, reinventa os modos de uso do palco e a expressividade dos corpos. Na

proposta da dama de bolero, percebemos a alegria e o prazer proporcionados pelo estado de dança. Há uma vulcanidade e uma rapidez nas mudanças de direções e nos gestos que, ora confundem os intérpretes, ora os levam ao gozo. Nas duas últimas, percebemos o quão pode se tornar difícil para os demais intérpretes, sejam dançarinos profissionais ou não, propostas de gestualidades que fazem parte de arcabouços técnicos e existenciais muitos específicos. Entretanto, seja diante das dificuldades ou dos prazeres, os corpos, em seus esquemas corporais, abrem-se à interpretação do mundo ali colocado e animam-se a implementar novas configurações e rearranjos de suas capacidades motoras, significativas e de aprendizagem.

No contexto dessa cena, estar à frente é uma conduta de propor, e estar um pouco mais atrás, uma conduta de aceitar. Do mesmo modo, estar à frente significa dizer que se sabe um pouco mais sobre aquilo que é proposto, e estar atrás, que a proposta se mostra um tanto desconhecida e se deseja conhecê-la. Para nós, apreciar os intérpretes em suas ações, reveste-se em uma conduta de reaprender a ver o mundo. Como seres interpretativos, estamos continuamente a elaborar os dados do mundo e revestindo-os de qualidades subjetivas. Essa interpretação do mundo tem na percepção sua gênese e no esquema corporal sua expressividade. Quando é solicitado aos intérpretes que apreendam as gestualidades de um outro intérprete que está à frente, todos se reorganizam por um saber corporal que responde de maneira imediata, sem a necessidade de desvincular o pensamento da ação. A ação se faz pensamento e o pensamento se faz ação, em ato. Para tal, há uma disponibilidade nas corporeidades envolvidas: uma que deseja propor e outra que deseja conhecer. Ambas se abrem uma a outra, movem-se com o intuito de apreender um novo, uma outra possibilidade.

Ademais, os corpos em cena nos fazem abrir as camadas do tempo à percepção de nossas aulas-espetáculo, no Grupo de Dança da UFRN, quando, antes de apresentarmos nossas coreografias, encenávamos nosso caminho feito para chegar até ali: o Método Dança-Educação Física (CLARO, 1988). No palco, envolvidos pela obra coreográfica como experiência poética e educativa: o criador da obra, seus intérpretes, e o público. O ato coreográfico, seja para os seus criadores, seja para os apreciadores, envolve vidas, envolve existências por elas transformadas, envolve experiências que se assemelham, e são vividas pelas subjetividades em suas sínteses corporais e na fixação do olhar sobre o fundo da temporalidade.

Ressaltamos que o Método Dança-Educação Física foi criado pelo dançarino e professor Edson César Ferreira Claro (1949-2013), ou professor Edson, como costumava ser chamado. Edson Claro foi professor do Departamento de Artes da UFRN, onde criou o projeto de extensão Grupo de Dança da UFRN - atual Gaya Dança Contemporânea -, que teve referido método como a base formativa para o trabalho artístico-pedagógico desenvolvido em seus anos iniciais. O Método Dança-Educação Física em sua estruturação envolve uma relação entre a dança e a educação física que se dá como uma proposta de educação, com a centralidade no corpo, que considera a formação teórico-prática, num enfoque multidisciplinar, e com olhares voltados à reflexão sobre a consciência corporal e profissional. Professor Edson afirmava que a educação física e a dança podem estar comprometidas com a performance, porém há necessidade de uma base formativa anterior capaz de sensibilizar e preparar o corpo para esse estado de performance comprometido com níveis técnicos de maior exigência, como os desportos olímpicos e as companhias de dança profissionais (CLARO, 1988).

Nesse sentido, para afirmarmos a obra coreográfica como experiência poética e educativa, além do lugar de apreciadora e intérprete, falamos também por nosso envolvimento com a obra coreográfica a partir da experiência como aluna e professora de dança e educação física.

Essa trajetória se inicia tanto por nossa participação na Gaya Dança Contemporânea, à época Grupo de Dança da UFRN, quanto no curso de Educação Física, na UFRN. Ambas as experiências estão no cerne da relação que compreendemos existir entre a obra coreográfica, a educação e a consciência do corpo, pois, percebemos, já em nossas primeiras incursões como dançarina e professora, uma busca por conhecer-se e conhecer o mundo a partir do corpo em estado de dança. Isso se deu ante o acesso à noção de consciência corporal, tanto a partir da experiência como dançarina e pelas leituras do Método Dança-Educação Física, quanto pelos estudos da obra Fenomenologia da Percepção (MERLEAU-PONTY, 1999), em disciplinas relacionadas ao conteúdo Dança e na Iniciação Científica.

Assim, retornamos nossos olhares ao Método Dança-Educação Física (CLARO, 1988), no sentido de que, para seu criador, a contribuição desse, tanto para a Educação Física, quanto para a Dança

e áreas afins, é pensar a consciência corporal como essa integração entre o estudo ortodoxo da anatomia e áreas que possuem suas reflexões voltadas à sensopercepção e à busca por uma eutonia. Dentre as técnicas corporais de sensibilização presentes em sua obra, destacamos a eutonia, a antiginástica, a biodança, e a dança criativa. Como aspectos fundamentais para a consciência corporal, seu método enfatiza: a bipedia, o pé como base e ligação com o chão e a mão como meio de comunicação; a postura, pensando os aspectos biomecânico e cinesiológico e os sentimentos e atitudes diante do mundo; as couraças musculares, em suas tensões musculares e psicológicas, a partir dos estudos de Wilhelm Reich; e as técnicas e filosofias orientais, como o yin e yang e suas relações com a contração e expansão, a medicina oriental, a acupuntura e o *Tai chi chuan*.

Nessa perspectiva, compreendemos que o método trazia em seu cerne uma relação com a educação, na medida em que nos possibilitava a abertura à percepção do corpo, em estado de dança e ato coreográfico, ser um campo expressivo e simbólico. Nessa mesma experiência, compreendemos haver também um acesso à dança e à obra coreográfica como uma experiência educativa, na medida em que havia uma ênfase nas questões da consciência do corpo como base para uma orientação da existência e da própria conduta profissional. Parafraseando as palavras do professor Edson, nessa consciência do corpo se encontram também as bases necessárias para, caso se deseje, chegar à performance técnica e e à virtuosidade, no caso da formação de artistas da dança, como também, do mesmo modo, as bases para se tornar um apreciador da obra de arte e um profissional, seja qual for a área de atuação, mais próximo de seu corpo, e da possibilidade de compreender melhor o corpo do outro. Ressaltamos que as corporeidades eram diversas e em grande número, fato esse que proporcionou a experiência do dançar e do criar, nos termos da arte coreográfica, a pessoas que não necessariamente eram ou seriam artistas da dança. No contexto, haviam dançarinos, não-dançarinos, estudantes de Direito, de Educação Física, de Psicologia, professores universitários, historiadores. Professor Edson Claro gostava de trabalhar com muitas pessoas.

Assim como em *Gala* (2015), o Grupo de Dança da UFRN era o mundo de toda a gente. Nesse mundo, nutria-se fortemente o desejo de encontrar as gestualidades que aquele corpo, ou um outro, realizavam com melhor desenvoltura e organicidade, numa busca por uma aproximação entre o que o coreógrafo desejava e o que o corpo do intérprete organizava à sua maneira, em seu estilo. Ressaltamos que, assim como percebemos similitudes, existem diferenças entre os trabalhos artísticos de cada criador e suas relações com o fenômeno educativo. Uma similitude reside, justamente, no reconhecimento dessa condição de que todos podem vivenciar a experiência da obra coreográfica, ser intérprete de uma obra coreográfica. Como diferença, ressaltamos o fato de, no trabalho de Edson Claro, existir um estado de representação teatral que o de Jérôme Bel deseja diluir ao máximo possível.

Como aluna e professora, num desdobramento de nossas apreciações, tivemos outros olhares para as obras de Jérôme Bel. Dessa feita, no contexto acadêmico, por ocasião de duas experiências vividas em sala de aula. Os primeiros olhares foram dos alunos do componente curricular Consciência Corporal, no curso de Educação Física-Licenciatura/UFRN. Nesse componente, trabalhamos a consciência do corpo e a cultura do movimento a partir de técnicas de sensibilização corporal. Um dos conteúdos foi a dança contemporânea, que envolveu a relação entre a dança e a consciência corporal. Na aula, por orientação, apresentamos um trecho de uma das obras coreográficas – *Gala* (2015), no intuito de compreendermos perspectivas e visões outras advindas dos alunos acerca da obra coreográfica e sua potência educativa. O que eles teriam a me dizer sobre aquela obra? O que eu poderia observar de aspectos educativos a partir de suas respostas? Essas foram algumas questões levantadas e que as respostas dadas me deram elementos a pensar na construção dessa pesquisa. Um dos aspectos a que eles se referiram foi justamente a obra ser dançada por pessoas que não são bailarinos e que isso se mostrava diferente para eles. Mas que parecia bom, porque eles podiam pensar que também poderiam estar ali. Outro ponto foi a dificuldade em compreender a dança contemporânea, pois os movimentos são abstratos. Sobre isso, conversamos acerca da dança contemporânea apresentar uma proposta poética que realça a sensorialidade, as subjetividades e a empatia cinestésica, questionando o campo do possível e da criação de sentidos indefinidamente. Nesse diálogo, consideramos que essa proposta convoca o espectador a concluir a obra, sendo pensada a necessidade de uma educação para sua compreensão.

Os olhares seguintes foram dos alunos do componente curricular Técnica e Estética da Dança, no curso de Dança-Licenciatura/UFRN. Nesse componente, trabalhamos técnicas e estéticas

relacionadas à dança clássica, às danças populares, à dança moderna e à dança contemporânea. Nossa atuação em aula se deu na unidade que tratou das relações entre técnica e estética na dança contemporânea. Nas aulas, pudemos não somente direcionar a vivência propriamente dita, como apresentar a pesquisa em andamento, o trabalho coreográfico desenvolvido por Jérôme Bel, bem como nosso próprio trabalho com a dança contemporânea, desenvolvido na cidade do Natal/RN. Os trabalhos artísticos foram contextualizados como referências artísticas em dança contemporânea. A discussão foi significativa e pertinente, sendo tramada a partir de questões feitas pelos discentes. As questões envolveram, principalmente, aspectos relacionados aos processos criativos, às poéticas e estéticas que os artistas da dança contemporânea possuem e expressam em seus trabalhos, bem como acerca do caráter subjetivo presente nas obras de dança contemporânea, cujas referências se encontram na relação que o artista trama com o mundo, a cultura, a história, o tempo, a natureza e os corpos ao seu redor. Entretanto, essas subjetividades se fazem no contexto de uma universalidade e, desse modo, a experiência da obra de arte em dança nos educa sobre as relações entre o ser e o mundo e sobre sua própria capacidade de produzir linguagem. Nessa experiência, também foi destacada a questão da educação dos sentidos: ao apreciar a obra de arte em dança numa continuidade, educamo-nos em nossas emoções, aprendemos a perceber o que nos comove e o que nos incomoda, consideramos os nossos tabus, e os nossos medos.

Na compreensão da educação dos sentidos, e do contato com suas emoções, medos e tabus, retornamos nossos olhares à oficina de dança contemporânea que ministramos em Natal-RN. O exercício de ministrar por mais de três anos essa oficina e ter alunos que estão desde o início faz-nos pensar que essa relação de proximidade e de tempo, em concordância com o engajamento do nosso olhar, dá-nos a condição da percepção das transformações que cada um vai pronunciando em seu estilo, em seu modo de ser no mundo. Consideramos que, de maneira semelhante, eles percebem as nossas mudanças também. Essas mudanças se dão nas atitudes diante da vida, nos trabalhos profissionais e no que diz respeito à dança e à arte coreográfica. Nós as percebemos desde as pequenas sutilezas gestuais expressas nas conversas, nas entonações da voz, nas variações de humor, na organicidade mais presente na dança, nos processos de criação das mostras e espetáculos e na qualidade de professora.

Com relação à dança e à arte coreográfica, percebemos que a experiência lhes proporciona rearranjos de seus esquemas corporais, um desvelar da criatividade e um discurso mais apurado quando se referem às obras coreográficas apreciadas. Como professora, educamo-nos à escuta sensível, à compreensão de que cada corpo presente é uma história, um processo de vida que fez aquela maneira de ser no mundo. Também nos educamos a procurar os caminhos que nos parecem mais oportunos a uma possibilidade de sensibilização dos corpos, da consciência do corpo e da produção do conhecimento em dança e na arte coreográfica e que promovam uma experiência significativa para nós. Com mais frequência, como caminhos, procuramos as técnicas de sensibilização corporal, a vivência com a dança contemporânea e o teatro e as leituras advindas de nossas experiências já apresentadas nesse texto. Nesse sentido, nem sempre conseguimos. Muitas são as situações nas quais uma proposta advinda de um dos alunos desvela um caminho mais profícuo. E, nesse sentido, educamo-nos à percepção de que estamos todos a aprender uns com os outros.

Ressaltamos que as experiências vividas com os alunos das disciplinas dos cursos de Educação Física, de Dança, e da oficina permanente de dança contemporânea também nos educam sobre a necessidade de proporcionarmos cada vez mais o acesso à apreciação de obras coreográficas, tanto da produção brasileira quanto mundial. Falamos isso no sentido do fortalecimento da perspectiva de que a poética da dança atua a favor da consideração da participação da empatia nos processos do aprender, bem como dos saberes do corpo na educação, nas mais diversas dimensões nas quais o fenômeno educativo possa se dar: escolas, exposições, poesia, literatura, universidades, encontro com os amigos, na experiência do medo e das frustrações, na apreciação de sabores, odores, e obras coreográficas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao apreciarmos a obra coreográfica *Gala* (2015), refletimos acerca do corpo, da sensibilidade, da intersubjetividade contidas na noção fenomenológica de esquema corporal como sendo esse fundo do movimento que anima a experiência vivida, a experiência da dança. Não se trata de uma representação externa ao movimento, posto que a compreensão é inerente ao corpo que se move, como presença que

configura um certo estilo de ser-no-mundo, como uma espacialidade subjetiva e intersubjetiva de habitar o espaço no qual nos movemos.

Em *Gala* (2015), ao serem solicitados a atravessar o palco realizando o *moonwalk*, cada intérprete, à sua maneira, realiza-o, encontrando em suas experiências motoras anteriores, e possíveis práticas corporais sistematizadas, um fundo motor no qual essa gestualidade se acopla e um novo arranjo se instala, não por análise e justaposição, mas por empatia cinestésica, por entrelaçamento, por mistura. De maneira semelhante, acontece quando solicitados a dançarem a proposta do outro, por essa relação intercorporal, de maneira direta e imediata, eles se movem ao mesmo tempo em que conhecem e nos oferecem várias fisionomias e subjetividades que são diferenciações de um mesmo tecido do mundo. A síntese corporal realiza sua capacidade de expressão. O corpo, em sua expressividade, já se encontra na construção da linguagem e do conhecimento, posto que a obra de arte não é uma imitação de um mundo ideal. Ela ocorre no espaço e no tempo dessa espessura carnal da qual nosso corpo faz parte. Ela produz sensações que preenchem de conhecimento sensível o espaço objetivo e nos faz privilegiar a linguagem como fenômeno nascido da carne do mundo e dos dados perceptivos.

Dessa forma, diferentemente de uma visão intelectualista, que separa o signo da significação, e de uma visão empirista que interpreta a situação a partir do estímulo-resposta, a perspectiva da fenomenologia de Merleau-Ponty compreende que a significação se faz pelo corpo em seu movimento intencional. Essa perspectiva anima e fortalece a compreensão de uma racionalidade e de um educar que consideram o corpo já incluído na educação e os dados da sensação, da motricidade e da experiência vivida como fundamentais para as interpretações acerca do mundo, de maneira tal que elas não poderão ser feitas sem a qualidade adquirida, sob pena de se formar uma outra interpretação, derivada de uma outra síntese corporal.

Ao pensarmos o corpo estesiológico e a educação como intercorporeidade, refletimos sobre o fenômeno educativo no entrelaçamento com o outro e com mundo, na abertura que um ser tem para o outro, pois há no outro o que falta naquele para que ele possa perspectivar sentidos ainda não dados, para ele impensados até então. Essa abertura é da ordem perceptiva, não um pensamento prévio. É também considerar a presença da imaginação, do inconsciente e dos desejos, como movimento e expressão do ser em suas relações de inteligibilidade com o mundo, relações essas que não se bastam em processos somente fisiológicos e intelectivos, mas alicerçam suas expressões nesse germe do ser perceptivo. Dessa forma, o conhecer não se pauta na ordenação lógica dos dados do sensível, num entendimento da verdade absoluta, mas na possibilidade de se atribuir sentidos, de sentir o outro e com o outro.

Assim, ao afirmarmos a obra coreográfica como experiência poética e educativa, compreendemos que ela nos educa à compreensão de que sentir, conhecer, interpretar e fazer relações de inteligibilidade com o mundo são experiências do corpo que envolvem a motricidade, os desejos, a historicidade, a contingência, o sensível e a estesiologia. Em ato performático, ela nos possibilita atualizar nossos discursos, não de maneira imutável, mas na consideração da abertura ao devir e ao exercício da liberdade como construção permanente, nunca adquirida. Por fim, consideramos que sua experiência nos educa na condição da expressividade dos corpos e da empatia cinestésica, e na compreensão da educação como intercorporeidade, como experiência do outrem, como abertura de um ser ao outro, na falta do que há em um e que se encontra no outro.

A combinação do método fenomenológico com o método *Mnemosyne* possibilitou criar relações entre a história da arte, no caso da dança, com nossa experiência vivida, ampliando nossos horizontes de conhecimento. Compreendemos que a apreciação fenomenológica de obras coreográficas contribui para ampliarmos nossa visão da dança no espaço da educação por nuançar elementos estéticos e estesiológicos que configuram o corpo em sua sensibilidade, bem como contribui para a percepção do esquema corporal em suas relações expressivas.

REFERÊNCIAS

ANDRIEU, Bernard. A vertigem do conhecimento pelo corpo. In: LIMA NETO, Avelino Aldo; SILVA, Luis Lucas Dantas da.; SANTIAGO, Maria Betânia do Nascimento (orgs.) **Filosofia**,

- educação e subjetividades:** outros sentidos para o educativo. São Paulo: Editora LiberArs, 2018. p. 165-180.
- CLARO, Edson. **Método dança - educação física:** uma reflexão sobre consciência corporal e profissional. São Paulo: Edson Claro, 1988.
- IMBERT, Claude. Warburg, de kant à boas. In: **Ver em movimento:** uma nova inteligibilidade do olhar. Tradução de Terezinha Petrucia da Nóbrega. São Paulo: LiberArs, 2020. p. 127-157.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea.** Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **De máquinas e seres vivos:** Tra autopoiese – a organização do vivo. Tradução de Juan Acuña Llorens. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le monde sensible et le monde de l'expression:** cours au Collège de France notes, 1953. Avant-propos d'Emmanuel de Saint Aubert. Genève: MetisPresses, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o invisível.** Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A natureza:** curso do Collège de France. Tradução de Álvaro Cabral. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 13-56.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar...** Natal: IFRN Editora, 2015.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. A educação como experiência do outrem: notas fenomenológicas sobre a noção de intercorporeidade. In: RODRIGUES, Ana Cláudia da Silva; SEVERO, José Leonardo Rolim de Lima (orgs.). **Diálogos interdisciplinares e temas emergentes na produção do conhecimento em educação.** João Pessoa: Editora do CCTA, 2018a. p. 375-397.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Uma estesiologia do corpo.... In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da (org.) *et al.* **Estesia – corpo, fenomenologia e movimento.** São Paulo: LiberArs, 2018b. p. 11-28.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Merleau-Ponty:** o filósofo, o corpo e o mundo de toda a gente! Disponível em: <http://www.saosebastiao.sp.gov.br/ef/pages/Corpo/Habilidades/leituras/m2.pdf> . Acesso em 11.01.2020.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Roteiro de apreciação de obras coreográficas:** a dança como carta do visível, do corpo e do movimento. Projeto de Pesquisa. Pró-Reitoria de Pesquisa, UFRN, 2013.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; LIMA NETO, Avelino Aldo. A inteligibilidade do olhar: considerações sobre o corpo, o cinema e a educação. In: LIMA NETO, Avelino Aldo; SILVA, Luis

Lucas Dantas da; SANTIAGO, Maria Betânia do Nascimento (orgs.). **Filosofia, educação e subjetividades**: outros sentidos para o educativo. São Paulo: LiberArs, 2018. p.151-164.

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é educação**: interfaces entre corporeidade e estética. Natal: EDUFRN Editora da UFRN, 2018a. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/25583>.

PORPINO, Karenine de Oliveira. Circularidades e aquiescência do sentir: para pensar a dança e a educação. In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da (org.) *et al.* **Estesia** - corpo, fenomenologia e movimento. São Paulo: LiberArs, 2018b. p. 57-73.

POUILLAUDE, Frédéric. **Le désœuvrement chorégraphique** - étude sur la notion d'oeuvre en danse. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 2009.

RB JEROME BEL, 2020. Disponível em: <http://www.jeromebel.fr/>. Acesso em 28. 02.2020.

UNO, Kuniichi. **Hijikata tatsumi** – pensar um corpo esgotado. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

VALÉRY, Paul. **Philosophie de la danse**. Paris: Éditions Allia, 2015.

WARBURG, Aby. **L'Atlas mnémosyne avec un essai de roland recht**. Textes traduits de l'allemand par Sacha Zilberfarb. Paris: L'écarquillé – INHA, 2012.

Submetido: 22/05/2020

Aprovado: 30/11/2021

CONTRIBUIÇÃO DAS AUTORAS:

Autora 1 – Coordenadora do projeto, participação ativa na análise dos dados, escrita do texto e revisão da escrita final.

Autora 2 – Coleta de dados, análise dos dados e escrita do texto.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE

As autoras declaram que não há conflito de interesse com o presente artigo.