



"Educação como prática de Liberdade":  
cartas da Amazônia para o mundo!

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (UFPA)  
SET-OUT 2021

ANPEd - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação

9898 - Resumo Expandido - Trabalho - 40ª Reunião Nacional da ANPEd (2021)

ISSN: 2447-2808

GT24 - Educação e Arte

**OBRA COREOGRÁFICA: EXPRESSÃO DE EDUCAÇÃO, INTERCORPOREIDADE E CULTURA.**

Ana Cláudia Albano Viana - UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Terezinha Petrucia da Nobrega - UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Agência e/ou Instituição Financiadora: CAPES

**OBRA COREOGRÁFICA: EXPRESSÃO DE EDUCAÇÃO, INTERCORPOREIDADE E CULTURA.**

Neste texto, compreendemos a obra coreográfica como uma experiência poética e educativa, a educação como intercorporeidade, e a percepção como a vida inaugural do conhecimento e da linguagem. Trata-se de uma pesquisa que reflete acerca de relações entre obra coreográfica, intercorporeidade e o fenômeno educativo, tem como referencial teórico-metodológico a atitude fenomenológica de Merleau-Ponty. Para esse texto, nosso *corpus de análise* é constituído pela obra coreográfica *Pichet Klunchun and my self* (2005), do coreógrafo Jérôme Bel, tendo sido uma escolha intencional pelo critério de significação. A partir do processo de redução fenomenológica, compreendemos que a obra coreográfica, como experiência poética e educativa, por empatia cinestésica, nos educa sobre a condição estesiológica do corpo e a intercorporeidade como dimensões do aprender sobre nós mesmos e nossas relações com o mundo da cultura, uma vez que o outro possui aquilo que me falta para perspectivar sentidos ainda não dados. Dessa forma, consideramos que o conhecer se dá na possibilidade de se atribuir sentidos, de sentir o outro e com o outro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Obra coreográfica; Estesiologia; Educação; Intercorporeidade; Cultura.

Nesta pesquisa, compreendemos a obra coreográfica como experiência poética e educativa, a educação como intercorporeidade, a participação do corpo estesiológico e dos afetos no fenômeno educativo e no acontecimento de conhecer por meio do corpo e da dança, e a percepção como o ato inaugural da linguagem. Tendo partido de nossas experiências vividas com a dança e a educação, essa pesquisa nos solicitou um percurso metodológico que considera as meditações e reflexões nascidas no âmago do mundo, e, dessa maneira, nosso referencial teórico-metodológico é a atitude fenomenológica do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, sendo referido filósofo nosso principal interlocutor.

Refletir a educação como intercorporeidade é compreendê-la na reversibilidade e na emergência da carne que somos com a carne do mundo, e considerar que nossa corporeidade é feita pelas as dos outros. Sentimos e aprendemos com o outro e com o mundo, assim como também os afetamos e os tocamos com nosso movimento. Por esse olhar, o corpo, como órgão para o outro e o mundo, é colocado na centralidade da experiência e das operações reflexivas; e a percepção exerce um lugar fundamental na transformação do outro, da cultura e do conhecimento à medida em que é nela que a linguagem e o conhecimento interpretativo acerca do mundo têm seu ato originário.

É também considerarmos que o corpo já está na educação, numa experiência em que ambos, educandos e educadores, aprendem, tendo o corpo como mediador, como condição ontológica, e que o fenômeno educativo se dá em diversas instâncias e dimensões relacionais como a escola, a família, as relações com o outro, a literatura, a poesia, as obras coreográficas, envolvendo os afetos, as paixões, as dúvidas, as tensões. Consideramos que esses elementos são participantes do processo de elaboração dos conceitos e das relações de inteligibilidade com o mundo.

Ao refletirmos sobre a dança, compreendemo-la como tempo poético construído e constantemente atualizado e inventado pelo engendramento de suas próprias forças, em ato performático (VALÉRY, 2015). Nesse ato, o corpo se dá a ultrapassar as questões da sobrevivência, e se expressa em estado de criação, de êxtase e de poesia (POUILLAUDE, 2009). Na ambiência da dança, encontramos a obra coreográfica, que compreendemos como carta do visível, cartografia do movimento que, em sua operação de expressão dá-nos a ver, a sentir, a capacidade criadora e simbólica humana, de maneira a nos educar ao sensível e à criação de sentidos.

No cenário da dança contemporânea, nossa escolha intencional foi pelo trabalho artístico de Jérôme Bel por considerarmos que o mesmo nos traz tensões, provocações e deslocamentos dos nossos olhares sobre o já colocado na arte coreográfica, em questões como a diluição de fronteiras entre o movimento e a palavra, e, quanto ao uso da própria obra coreográfica para problematizar a arte coreográfica e as relações humanas. Para esse texto, escolhemos, especificamente, a obra *Pichet Klunchun and myself* (2005), em suas seguintes cenas: o momento em que Jérôme Bel e Pichet Klunchun dançam juntos; e, os momentos nos quais os artistas dançam as representações da morte presentes em suas obras. A escolha por essa obra se dá por considerarmos que ela, pela expressividade dos corpos em cena, realça e nos educa acerca do atravessamento do corpo pelo mundo e desse pelo corpo, da intercorporeidade como essa aderência carnal que nos ata aos outros e ao mundo; e da cultura como fenômeno que, ao mesmo tempo, adquire perspectivas singulares de um povo sobre os dados do mundo, por suas modulações, mas mantém uma universalidade como invenção humana.

Evidenciamos que Jérôme Bel (1964) é um coreógrafo francês que realiza um trabalho intenso e profícuo na ambiência da dança, no qual busca refletir o discurso produzido pela arte coreográfica sobre as relações humanas (RB JÉRÔME BEL, 2020) e, Pichet Klunchun é um tradicional dançarino tailandês que trama uma relação entre a tradicional dança tailandesa e a contemporaneidade. (PKLifeWork, 2018; RB JÉRÔME BEL 2019).

Na trajetória de construção da pesquisa, ao processo de redução fenomenológica, no qual as análises foram feitas a partir do Roteiro de Apreciação de Obras Coreográficas, dos vídeos, das críticas e das fotografias da coreografia, entrelaçamos o método do historiador alemão Aby Warburg (1866-1929) a partir do qual construímos pranchas compostas por fotografias. Para isso, recorreremos às referências do *L'Atlas Mnémosyne*, de Aby Warburg (2012), considerando a memória como esse fundo de herança comum. Dessa forma, foi-nos

possível descrever o que nos foi mais significativo, o que nos saltava aos olhos. E, no sentido de convosco partilhar o nosso olhar, apresentamos uma descrição dos extratos cênicos analisados.

No primeiro extrato que trazemos para esse texto, ou seja, quando ambos os artistas dançam juntos, temos, em seu início, os dois artistas sentados, um de frente para o outro. Jérôme Bel solicita a Pichet Klunchun que ele lhe ensine alguns movimentos da tradicional dança tailandesa, o *Khon*, especificamente os da personagem mulher. Pichet Klunchun aceita. Eles se levantam e se colocam um ao lado do outro, mais para o centro e fundo do palco. Posicionados, Pichet Klunchun inicia a sequência, narrando seus movimentos ao mesmo tempo em que os faz. Jérôme Bel o segue atentamente. Ora eles param, ora diminuem a velocidade, ora retomam de um certo ponto, pois Jérôme Bel pede que tal movimento seja novamente narrado e dançado, já que nem sempre é fácil de acompanhar. Eles continuam por um certo tempo, e logo em seguida Jérôme Bel solicita que parem, dizendo que seus dedos doem muito a experienciarem tais movimentos.

Os dois outros extratos se referem à representação da morte pelos artistas : Pichet Klunchun a apresenta cambaleando e se precipitando pelo palco como se estivesse esvaindo-se. Sem cair, ele desaparece na coxia. Retornando ao palco, pela mesma coxia, faz-o em uma caminhada lenta, com os olhos cerrados numa diagonal para baixo. Ele atravessa o palco, em silêncio. Ao terminar, ele diz a Jérôme Bel que no *Khon* não se representa a morte em cena, pois essa atitude traz maus agouros para o rei e para o seu país. Ou seja, a representação da morte se dá pela saída cambaleante e pelo retorno em caminhada solene e fúnebre, já numa representação do enterro. Por toda a atuação de Pichet Klunchun não há trilha sonora. Já Jérôme Bel diz que a representação da morte está em algumas de suas obras, e que irá mostrar uma delas. Jérôme Bel põe a música *Killing me softly with his song*, de Norman Gimbel e Charles Fox, vai para o fundo do palco, posiciona-se em pé, olha para Pichet Klunchun e, sem desviar o olhar, ele canta a música, ao mesmo tempo em que, lentamente, leva-se ao chão, senta-se com as pernas dobradas, fica um pouco, e, recomeça a ir para o chão. Deitado, Jérôme Bel posiciona a cabeça de maneira a não perder o olho de Pichet Klunchun, como se fosse o último olhar antes da morte inexorável. Então, fecha os olhos e permanece no chão por todo resto da música.

Em nossas interpretações, consideramos que, a um só tempo, quando dançam juntos, Jérôme Bel procura dar conta de todo um arcabouço cultural até então desconhecido para ele, e Pichet Klunchun busca comunicar-se com ele, encontrar palavras e um certo trato na velocidade das ações de maneira que essas possam ser pelo outro melhor apropriada. Mas, esse momento também nos leva a pensar que o corpo, em suas singularidades, tatua com suas memórias, temporalidades, historicidades, limitações e êxtases, a expressão de uma concepção de vida, um olhar interpretativo sobre o mundo. Ele cria significações distintas, deformações e acomodações outras. Sendo carne presente em sua inteireza, é uma perspectiva de habitar o mundo que produz seus atos criadores e seus próprios contornos e “[...] há significação quando submetemos os dados do mundo a uma ‘deformação coerente’” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 87). Dessa forma, quando Jérôme Bel recebe os dados de Pichet Klunchun, interpreta-os e os atualiza a partir de uma acomodação coerente com suas experiências vividas, num rearranjo que, àquele momento, causou dor, desistência e o conhecimento acerca de um modo de usar os dedos e as mãos e dos significados daqueles gestos no contexto do *Khon* e da cultura tailandesa, tanto para Jérôme Bel quanto para os apreciadores.

Ao nos referirmos à representação da morte, trazemos a marcha em lentidão e silêncio e o olhar constante de Jérôme Bel para Pichet Klunchun. Nesses momentos, a evocação dos antigos enterros presenciados na infância, da atitude meditativa dos monges, do adeus e das

sensações ambíguas ante a morte de um ente querido, nos fazem refletir sobre o poder das imagens em evocar memórias e lembranças, assim como sensações experienciadas. “Doravante meu corpo pode comportar segmentos tomados do corpo dos outros assim como minha substância passa para eles, o homem é espelho para o homem” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 27), pois em cena, o corpo de Pichet Klunchun traduz e duplica nossa existência tornando visível imagens que, como espectros, a permeiam e o de Jérôme Bel nos faz reviver a procura silenciosa do olhar, um certo desamparo nas pernas.

E, ao reencontrarmos essas sensações e evocarmos imagens e espectros da existência, a partir da obra em sua linguagem poética, educam-nos à compreensão participação dos afetos e da sensação em nossas interpretações acerca dos dados do mundo. Como sujeitos da sensação, Merleau-Ponty (1999) nos diz que não somos pensadores distanciados que notam uma qualidade, nem mesmo um meio que poderia ser afetado por ela, mas sim uma potência que co-nasce num certo ambiente e com esse se refaz, aprende e se educa continuamente, num envolvimento, a um só tempo, da motricidade, da consciência e da percepção, sem subordinações hierárquicas.

Dessa forma, consideramos que, em ato performático, a obra *Pichet Klunchun and myself* (2005) nos educa sobre essa capacidade que o corpo possui de comunicar e nos afetar por sua comunicação sensível, pela empatia cinestésica e abre caminhos e possibilidades a uma meditação sobre o fundo perceptivo da inteligência na construção do conhecimento sobre si mesmo, a cultura e o mundo. Quando pensamos as diversas modulações da cultura que se dão a ver como operações expressivas do ser no mundo, a obra apreciada nos atesta os diversos modos pelos quais a arte coreográfica desvela as coisas do mundo, não para respondê-las, mas para pô-las à visibilidade.

Ao pensarmos 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 estesiológica. Dá-se pelo corpo que encerra, a um só tempo, desejos, afetos, motricidade, consciência e linguagem. 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.

#### Referências Bibliográficas

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **A Prosa do mundo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. 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.

**PKLIFEWOR**K, 2018. Disponível em: <http://pkdancecompany.com/>. Acesso em 23.02.2018.

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 28.02.2019.

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

WARBURG, Aby. **L'atlas mnémogyne** avec un essai de Roland Recht. Textes traduits de l'allemand par Sacha Zilberfarb. Paris: L'écarquillé – INHA, 2012.

