

Corpo e imagem na obra coreográfica: entrelaçamentos entre Merleau-Ponty e Aby Warburg na pesquisa fenomenológica¹

Ana Cláudia Albano Viana²

Orcid: 0000-0001-5346-1490

Terezinha Petrucia da Nóbrega³

Orcid: 0000-0002-1996-4286

Resumo

O artigo se configura como uma reflexão acerca da trajetória metodológica fenomenológica e das relações entre imagens, corpo e memória. Neste processo, consideramos a experiência vivida como solo perceptivo para o conhecimento, em particular no que concerne à obra coreográfica como expressão poética e educativa. O texto tem como eixo a fenomenologia do filósofo Maurice Merleau-Ponty, em particular sua compreensão de corpo, em diálogo com a noção de *pathosformel* de Aby Warburg. Registra-se que a compreensão construída no processo de pesquisa considera as experiências vividas com o mundo da dança e da obra coreográfica na condição de aprendizes, artistas, professoras e pesquisadoras. Por meio do processo da redução fenomenológica e da composição das pranchas visuais como *locus* mnemônico da experiência perceptiva, aponta-se que a construção imagética emerge do fundo da memória, da história e do tempo. A redução fenomenológica nos permite criar campos e sentidos polissêmicos: culturais, afetivos, epistemológicos, educativos na apreciação da obra coreográfica, articulando imagem e movimento. Por sua vez, no tocante ao *pathosformel*, compreendemos que as imagens ultrapassam o sentido ilustrativo, configurando-se como um princípio epistemológico orientador do processo de pesquisa; bem como, da organização textual. Ao entrelaçar os métodos percebemos nas imagens da obra coreográfica uma perspectiva poética e educativa revelada no corpo da experiência e na experiência do ver em movimento.

Palavras-chave

Corpo – Imagem – Percepção.

1- Disponibilidade de Dados: O conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo estão disponíveis publicamente no Repositório Institucional da UFRN (repositorio.ufrn.br) na Tese “A obra coreográfica como experiência poética e educativa: uma abordagem fenomenológica” <https://repositorio.ufrn.br/items/5a83ba6e-404d-4228-8b4c-21d80d6fa3c0>

2- Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Tecnologia e Cultura Luzia Vieira de França, Natal, RN, Brasil.

Contato: anaclaudia.viana25@gmail.com

3- Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil. Contato: pnobrega68@gmail.com



<https://doi.org/10.1590/S1678-4634202551275853por>

This content is licensed under a Creative Commons attribution-type BY 4.0.

Body and image on choreographic works: intertwinings between Merleau-Ponty and Aby Warburg in phenomenological Research*

Abstract

This paper is about a reflection around the methodological path traced by phenomenology and relations between images, body and memory. In this process, we consider the lived experiences as a perceptive soil for knowledge, particularly regarding choreographic work as a poetic and educational expression. The paper revolves around the phenomenology proposed by philosopher Maurice Merleau-Ponty and, specifically about his comprehension of body, which converses with the notion of pathosformel by Aby Warburg. It is important to note that the built comprehension in this research considers the lived experiences with the world of dance and the choreographic work in the condition of apprentices, teachers and researchers. Through the process of phenomenological reduction, and the composition of virtual boards as mnemonic locus of the perceived experience, it is pointed out that the construction of imagery emerges from the bottom of the memory, history and time. The phenomenological reduction allows us to create polysemic fields and meanings: cultural, affective, epistemological, and educational in the appreciation of the choreographic work, articulating image and movement. In turn, regarding the pathosformel, we understand that images surpass an illustrative meaning, becoming an epistemological principle that guides the process of research, as well as the textual organization. By intertwining the methods, we perceive the poetic and educational perspective in the images of choreographic work, revealed in the body of experience and in the experience of sight in movement.

Keywords

Body – Image – Perception.

O fio inicial da pesquisa

A escolha pela fenomenologia de Merleau-Ponty (1999), em particular pelo estudo do corpo e estudo das imagens por meio do *pathosformel*, a saber, a fórmula do *pathos* (Warburg, 2012), apresenta-se de forma intencional, posto que vinculada à nossa experiência como pesquisadoras no campo da filosofia, da dança e da educação. Para Merleau-Ponty (1999), a filosofia é um exercício e uma atitude de reaprender a ver o mundo. Assim, compreendemos que a percepção das imagens ultrapassa uma perspectiva ilustrativa, sendo capaz de desvelar e criar sentidos polissêmicos relacionados à experiência do corpo e de suas memórias como possibilidade de conhecimento: conhecimento da dança, conhecimento do corpo em sua condição intersubjetiva e da experiência vivida.

Encontramos na atitude fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty essa condição ontológica do corpo, possibilitando a expressão do ser-no-mundo em relação com a

subjetividade e com a temporalidade. Por sua vez, nos estudos de Aby Warburg (2012), em particular no *Atlas Mnémosyne*, encontramos referências significativas para compreender a memória como força atuante na historicidade da condição humana. Há a articulação, em ambos, quanto aos aspectos ontológico e histórico do conhecimento.

Nessa pesquisa, as imagens são consideradas não somente como registros fotográficos e filmicos que fazem perpetuar um instante do tempo, não apenas de forma ilustrativa, mas como um *locus* mnemônico. Em tal perspectiva, a imagem expressa uma experiência perceptiva relacionada aos afetos, às emoções, às paixões e ao conhecimento. No contexto da dança contemporânea, o *corpus* de análise da pesquisa foi composto por quatro obras coreográficas de Jérôme Bel, escolhidas intencionalmente, a saber: *Véronique Doisneau*, *Pichet Klunchun and myself*, *Jérôme Bel* e *Gala*. A partir da redução fenomenológica e do estudo das imagens, compreendemos a obra coreográfica como sendo uma experiência intersubjetiva, uma operação de expressão da vida perceptiva que evoca memórias, afetos, experiências e conhecimentos.

O coreógrafo Jérôme Bel, nascido em 1964, é protagonista de uma carreira artística internacional com um índice de obras bastante profícuo. Sua primeira obra foi *O nome dado pelo autor*, do ano 1994, e a última *Dans voor actrice (Jolente de Keersmaeker)*, do ano 2021. Suas primeiras obras se caracterizavam pela aplicação de operações estruturalistas à dança, pelo isolamento dos elementos primários do espetáculo teatral e pelo distanciamento da linguagem coreográfica. Esses aspectos reduziam suas peças ao mínimo da operação, com o intuito de fazer uma leitura crítica da economia da cena e do corpo na dança. Posteriormente, o coreógrafo passou a se interessar pelas questões do intérprete em sua subjetividade, realizando uma série de espetáculos que partiam da vida do intérprete. Com relação à essa mudança de perspectiva coreográfica, a crítica especializada compreendeu haver uma desconstrução pelo discurso e uma atenção à crise do sujeito na contemporaneidade; bem como aos métodos de sua representação em cena (RB Jérôme Bel, 2022).

Nesse artigo, apresentamos a perspectiva metodológica de uma fenomenologia do corpo e das imagens como horizonte epistemológico para o conhecimento da dança e de suas inscrições estética, poética e educativa, posto que baseadas na sensibilidade e na ideia de criação poética. Apresentamos a apreciação das obras coreográficas *Jérôme Bel* e *Gala*, evidenciando relações entre corpo e educação por meio das imagens do corpo e das obras coreográficas. A composição das pranchas e a disposição das imagens ampliam nosso olhar ao evocar memórias e experiências que são capazes de articular conhecimentos de forma sensível e poética. Tal articulação possibilita a criação de sentidos para as imagens, para o conhecimento do corpo e para o conhecimento da dança. A tempo, cabe dizer que as pranchas constituem uma coleção capaz de movimentar nosso olhar, dada a natureza sensível das imagens que afetam nosso corpo e dão vida à nossa reflexão em torno de uma fenomenologia do corpo que dança e que aprecia a obra coreográfica⁴.

Ao articular campos de conhecimento – como filosofia, arte e educação – ampliamos a compreensão sobre o corpo em sua condição ontológica e epistemológica, dando sentido

4- Por poética, buscamos “[...] circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a sensibilidade e ressoar no imaginário” (Loupe, 2012, p.27), um *modus operandi* que envolve experiências partilhadas transformadoras do campo do sensível, tanto para o dançarino quanto para o apreciador.

as experiências que fazem vibrar o mundo da vida em uma perspectiva intersubjetiva. Assim, nosso olhar se move nas imagens, criando coreografias que potencializam nosso ser, nossa vida e nosso conhecimento.

Entrelaçamentos da redução fenomenológica com os estudos de Aby Warburg

A fenomenologia é, ao mesmo tempo, uma atitude diante do mundo e um referencial teórico-metodológico que considera o pensamento imerso na experiência vivida. Nesse sentido, há uma ligação ontológica entre o sujeito e o objeto e entre o homem e o mundo que se afasta do dualismo que marca a cultura ocidental, em particular a filosofia moderna (Merleau-Ponty, 1999). Seu propósito, enquanto método, encontra-se no desvelamento dos modos e caminhos pelos quais a compreensão da existência é desdobrada em atos intencionais. Compreendemos que, por meio de um movimento intencional, é possível construir uma rede de significados para as experiências vividas.

A fenomenologia compreendida como um método de pesquisa é uma maneira radical de pensar (Martins; Bicudo, 2006). A pesquisa fenomenológica ultrapassa o subjetivismo e o objetivismo, “apresentando uma *firme textura*, sem ser inteiramente objetivo nem totalmente subjetivo” (Kahlmeyer-Mertens, 2016, p. 61). O conhecimento se desvela e se constrói na relação com o mundo, com os outros, com a cultura. Nessa relação, tecemos percepções que ampliam nosso olhar sobre os fenômenos, as situações, os acontecimentos. Não se trata de pensar essências puras e absolutas, mas de considerá-las atadas ao mundo-vivido ou *lebenswelt*.

O mundo-vivido é um conceito central da fenomenologia que se refere ao mundo pré-reflexivo e à tentativa de descrever a experiência tal como ela é. Busca-se compreender aquilo que apreendemos pelos sentidos, pela percepção imediata em nosso contato direto com o mundo. Essa percepção não é compreendida como uma operação intelectual ou de segunda ordem, mas como a base fundante dos processos reflexivos e da produção do conhecimento (Martins, 1992).

A compreensão fenomenológica dos sentidos e a interpretação do mundo ocorrem a partir do retorno às coisas mesmas, considerando-se a facticidade e as contingências do mundo. Essência e existência são dimensões que se realizam em entrelaçamento, ligadas estreitamente uma à outra, em processos de construções de sentidos e de relações vivas pautadas nas experiências vividas pelo ser que habita o mundo e é habitado por este. O retorno às coisas mesmas solicita um rompimento da nossa familiaridade e cumplicidade com o fenômeno observado. Dessa forma, o começo da interrogação fenomenológica se encontra, justamente, nesse olhar meditativo que se dirige aos fenômenos que se encontram no mundo vivido (Martins; Bicudo, 2006). Chamamos esse olhar de *epoché* ou redução fenomenológica, a saber, um movimento de suspensão, ainda que temporária, de crenças, valores, juízos.

A redução fenomenológica é uma atitude de pesquisa em movimento, tal como o pescador que lança sua rede ao mar e traz com ela os peixes e as algas palpitantes. A redução fenomenológica é uma atitude perceptiva capaz de distender os fios intencionais que configuram o fenômeno e que o diferenciam da atitude natural. Paradoxalmente, o maior ensinamento que a redução fenomenológica nos mostra é a sua incompletude, pois

estamos imersos e envolvidos na trama do mundo. A redução fenomenológica nos ensina que as nossas interpretações são uma tarefa sempre inacabada, posto que se encontram atadas ao fluxo temporal e ao tecido do mundo (Merleau-Ponty, 1999).

A redução fenomenológica é marcada pela intencionalidade da consciência. Esta nos permite nos lançar ao mundo, visar um objeto de conhecimento, dirigir nossa atenção de forma reflexiva e compreensiva para as singularidades intersubjetivas que se destacam da experiência. A intencionalidade da consciência, pressupõe “[...] reconhecer a própria consciência como projeto do mundo, destinada a um mundo que ela não abarca nem possui, mas em direção ao qual ela não cessa de se dirigir” (Merleau-Ponty, 1999, p.15). Nessa operação de suspensão da familiaridade, da suspensão da atitude natural e na distensão dos fios da experiência vivida, nosso olhar intencional guarda o que a nós se evidencia, ou seja, o fenômeno (Capalbo, 1987). Acrescentamos que a redução fenomenológica – em seu movimento intencional de dirigir-se ao mundo e de habitar a experiências vivida – alarga nosso conhecimento: o conhecimento da existência e o da cultura.

Reconhecemos, na natureza dessa escolha, a inerência das incertezas, das discontinuidades, dos dados irrefletidos e dos paradoxos como elementos constituintes da reflexão. De acordo com Martins e Bicudo (2006), a fenomenologia é um método radical, posto que nos coloca diante de nossas contradições e de nossas dúvidas. Assim, ações e estratégias de pesquisa são pensadas no intuito de nos colocar no movimento, no exercício do espanto para distender os fios intencionais de modo a interrogar nossa experiência com a dança e a obra coreográfica na perspectiva da elaboração de uma rede de significados capaz de movimentar o conhecimento em perspectivas epistemológicas, éticas e estéticas como as que apresentamos – ao longo do texto a partir da obra do coreógrafo francês Jérôme Bel.

A descrição das imagens nos permitiu construir unidades de sentido para tecer horizontes de significados em torno da obra coreográfica e de suas potencialidades poéticas e educativas. As fontes da pesquisa foram compostas de vídeos e fotografias das obras coreográficas, além de dados colhidos a partir da plataforma *YouTube* e do *site* oficial do próprio coreógrafo: RB Jérôme Bel, tais como entrevistas, biografias, críticas. Consultamos ainda outros *sites* de artistas com os quais Jérôme Bel tem colaboração, como o do dançarino tailandês Pichet Klunchun. Também utilizamos o recurso do *print screen* para captura de algumas imagens necessárias à construção das pranchas e à descrição dos extratos cênicos.

Ressaltamos que as imagens que compõe esse artigo se referem a dados da própria pesquisa, e, com exceção da coreografia *Gala*, as mesmas foram acessadas pela plataforma *YouTube*, *site* oficial do Jérôme Bel e apreciação ao vivo de espetáculo, sendo possível tê-las de maneira aberta e pública. Para *Gala*, foi necessário a solicitação do código de acesso fornecido pela direção executiva do artista, via *e-mail*. Para obtê-lo, foi feito um cadastro que nos permitiu baixar o vídeo e trabalhar com a obra para fins acadêmicos.

Na apreciação das obras coreográficas, consideramos a natureza fugaz da dança e de sua circulação energética, vivida corpo a corpo. Trata-se de uma relação de empatia cinestésica entre o artista e o público que participa com seu corpo no momento da apreciação da obra. Compreendemos esse acontecimento não como falta ou fragilidade, mas como natureza própria da expressividade da dança e de sua linguagem cênica. Cientes da natureza efêmera da dança, como nos ensina Paul Valéry, recorremos ao vídeo como recurso de um retorno da obra ao presente na implicação do nosso olhar.

No processo de redução fenomenológica, feita a escolha dos extratos, realizamos a descrição de cenas que mobilizaram nossa percepção, articulando nossa sensibilidade ao roteiro de apreciação de obras coreográficas. Nesse movimento de apreciação das obras, nosso olhar tateava em busca de gestos significativos que pudessem ampliar nossa compreensão da obra coreográfica. Em nossa pesquisa, percebemos que o movimento do pensamento experimenta variações imaginativas, visualizando nas imagens coreográficas ideias ainda em seu processo de germinação. Ao refletir sobre esses extratos cênicos, trazemos à percepção rastros de memórias de processos de criação; bem como, diálogos com interlocutores em seminários, oficinas e no exercício da docência.

Ressaltamos que o roteiro de apreciação de obras coreográficas utilizado em nossa metodologia, advém da pesquisa intitulada: *A dança como carta do visível, do corpo e do movimento humano*, tendo como referência principal a filosofia de Merleau-Ponty, articulada com a análise de movimento proposta por Rudolf Laban e a análise de espetáculos proposta por Patrice Pavis. Em nossa compreensão, o roteiro relaciona os conceitos e perspectivas da fenomenologia de Merleau-Ponty com elementos e aspectos que são peculiares à dança e suas obras coreográficas, como gestos, movimentos, fluxos, intensidades, atmosferas proporcionadas pela iluminação, olhares e tensões, em atos estruturados e performativos, e nos permite, à luz da atitude e método fenomenológico descrever sobre a expressão do corpo, suas poéticas e estésias em cena.

Nesse movimento de germinação sensível do conhecimento, paralelamente ao roteiro de apreciação das obras coreográficas, começamos a compor as pranchas, com base no pensamento e método do historiador alemão Aby Warburg, em seu *L'Atlas Mnémosyne* (Warburg, 2012). Atlas este, por sua vez, inacabado, em virtude da morte do autor. No texto *Warburg, de Kant à Boas*, a filósofa francesa Claude Imbert nos esclarece que a apresentação do *L'Atlas Mnémosyne* se mostrou diferente e surpreendente, causando mais dúvidas que entusiasmo, uma vez que não se tratava de uma cartografia dirigida à orientação ou à migração, ou de mapeamentos físicos e geográficos, mas sim de uma experiência inteira, interessada no porquê e no como das imagens. Tal processo intencionava “[...] fazer a empatia aparecer em ato, confiando a fórmula [do *pathos*] ao artista, mediador físico de figuras nas quais a sociedade civil aclimata sua ousadia, seus medos e festas propiciatórias” (Imbert, 2003, p. 13, tradução nossa). Assim, por meio da fórmula do *pathos*, encontrada nas obras artísticas e culturais, podemos experimentar paixões, sentimentos, afetos que nos mobilizam em nossa existência social, afetiva e histórica. O interesse de Warburg pela imagem se encontrava, principalmente, naquilo que ela permite acessar e tornar compreensível a vida dos homens, por meio do seu valor de exposição, a saber: seus modos de ver, pensar e viver, seus afazeres, suas paixões. De 1927 a 1929, Aby Warburg realiza o projeto de seu atlas e apresenta-o em uma palestra na biblioteca Hertziana, no ano de 1929. A apresentação comporta em torno de setenta telas, em tecido preto, nas quais estão dispostas uma diversidade de fotografias - em torno de 1000, de temas, tempos, histórias, vidas, artes, desenhos e memórias (Imbert, 2003).

Em relação à composição das pranchas e à disposição das imagens, Imbert (2003) esclarece que, em *Mnémosyne* (Warburg, 2012), há dois eixos principais: a orientação do espaço e a fórmula de *pathos*. Ambos abrangem o registro da expressividade movido pelas

paixões, mostrando como essas paixões se colocam a serviço de uma orientação vital. Em uma articulação com pensamento da autora, a partir de Warburg (2012) e Didi-Huberman (2013), compreendemos o *pathosformule* como uma espécie de engrama social que em sua persistência sobrevive, simbolicamente, aos tempos. Este símbolo contém uma polarização de energias tensionais e de circulação das formas expressivas na vida em seu movimento. Nesse movimento, a memória se apresenta como imbricação de campos, de sentidos e tempos que ora se afastam e ora se aproximam. Assim, ao criar uma rede intervalos por onde passam os detalhes, elementos fundamentais para se perceber as sobrevivências, aquilo que permanece pelo recalque e que está sempre pronto para emergir dos confins do corpo e de suas memórias; bem como, aquilo que atravessa o tempo e que permanece nas obras, reunidos na inteligibilidade do *pathosformel* (Didi-Huberman, 2013).

Nesse método, a memória é o fio condutor declaradamente posto, inclusive em uma placa, sobre a porta da sala de sua biblioteca: “[...] a memória mobiliza um fundo hereditário inalienável” (Warburg, 2012, p. 54, tradução nossa). Trata-se de uma força que se manifesta no curso do destino humano como herança comum, com capacidade para associar tensões, polaridades ou sofrimentos da alma presentes na memória social que emerge das imagens para testemunhar experiências que resistiram ao esquecimento (Didi-Huberman, 2013). Assim, compreendemos que *Mnemosyne* é uma experiência direta e imagética da história, sem intermediários, dada de maneira imediata pelo movimento do olhar. Não somente de uma história constituída pelos grandes feitos, assim como dessa entrelaçada às histórias das vidas anônimas, dos selos das cartas, dos “arquivos mortos”, das fotografias de família e das moedas da Antiguidade (Warburg, 2012).

Imbert (2003) esclarece que *Mnemosyne* é “[...] uma estrutura mental cuja imagem é o último e explícito depósito” (Imbert, 2003, p. 15, tradução nossa). Essa estrutura da imagem, em sua condição de inteligibilidade, distancia-se da condição de frontispício mitológico guardada em documentos antigos; bem como, recusa-se a ser considerada como ato intelectual incorpóreo expresso em um discurso ou ainda a decifração de um símbolo que daria à imagem algo diferente que ela é. Nessa perspectiva de inteligibilidade da imagem, Aby Warburg construía suas pranchas. Ele evidenciava o valor de exposição das imagens e seu potencial para a circulação de formas expressivas, em uma visualidade que ultrapassa a linearidade cronológica para expressar afetos e paixões.

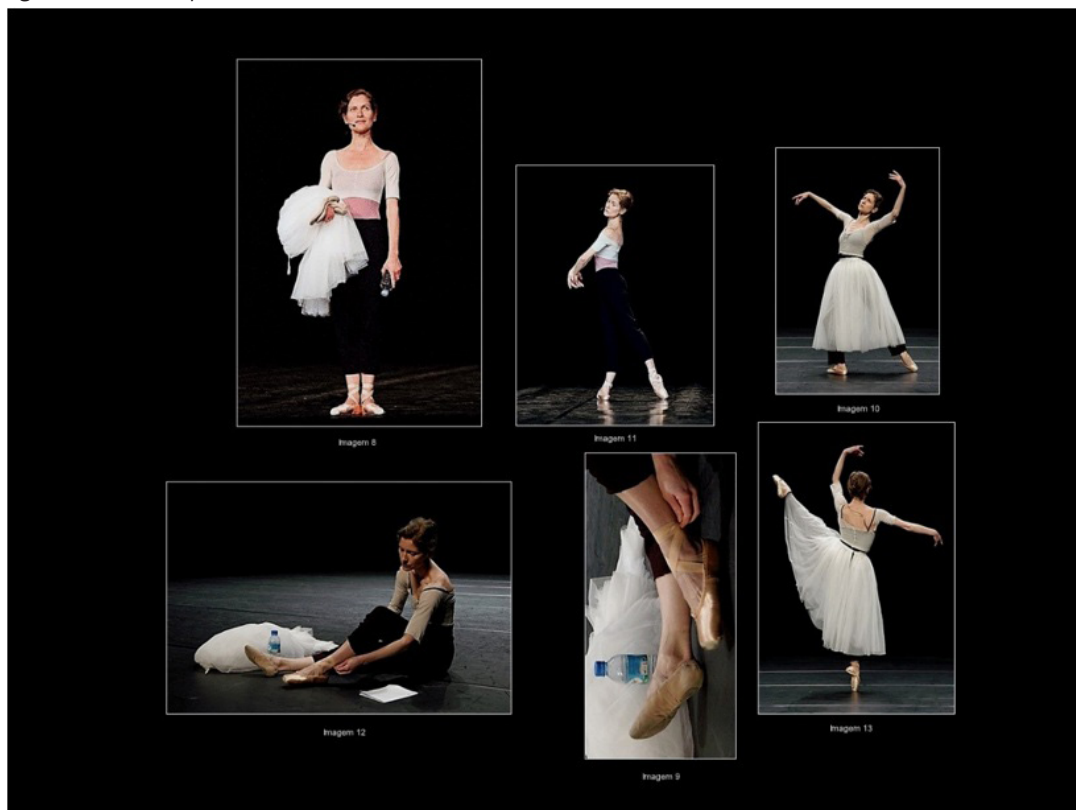
No entrelaçamento entre a redução fenomenológica e o estudo das imagens, a escolha das fotografias em nossa pesquisa seguiram a fórmula de *pathos* como elemento fundamental para se perceber as paixões, a evocação das memórias, o que em nós sobrevive e permanece das experiências vividas com a dança, a obra coreográfica, a educação e a existência. Envolvidas por esse pensamento, apreciamos os vídeos e o material disponível no *site* oficial de Jérôme Bel.

Ressalta-se que as configurações das pranchas possuem uma orientação espacial relacionada às formas expressivas presentes nas fotografias e imagens que desvelam nossas memórias; assim como a presença de poéticas, estéticas e técnicas do corpo, dos tempos passados e de tempos que vivemos, e dos que virão, todos fazedores do fundo comum de uma história: a da arte coreográfica. Na composição das pranchas, usamos o fundo de cor preta, e, em uma semelhança às pranchas de Aby Warburg, distribuímos as imagens

de maneira a perspectivar, não a ordem cronológica, mas as relações com a poética da obra coreográfica e as ideias advindas da interpretação do referencial teórico, compondo assim o texto escrito. Por exemplo, na obra coreográfica *Véronique Doisneau*, procuramos a simetria quadrangular. Porém, consideramos as imperfeições e fendas dadas por dimensões diferenciadas entre as fotografias e seus enquadramentos; bem como, a verticalidade como qualidade expressa pela estética clássica (Figura 1 – *Véronique Doisneau*).

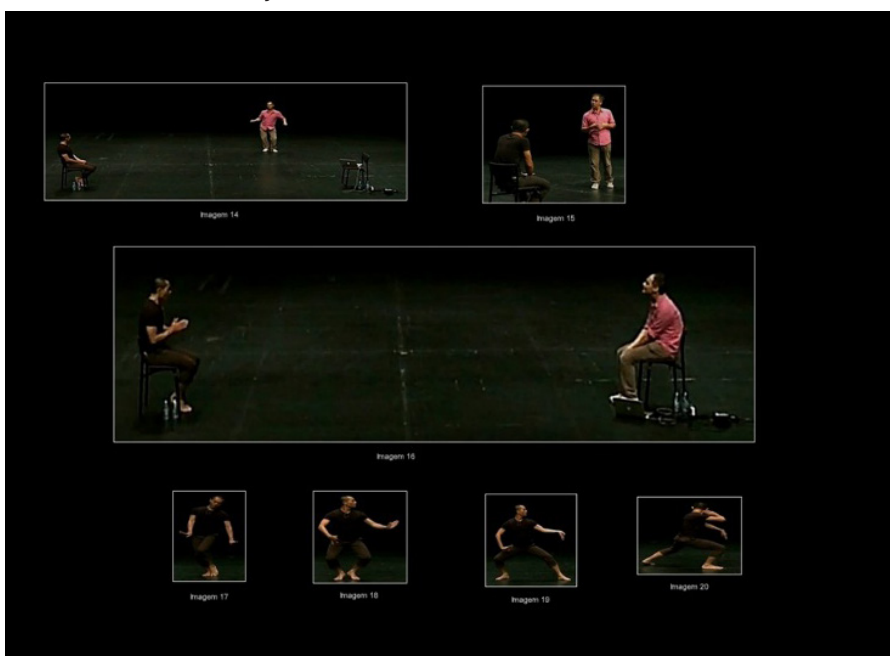
Em *Pichet Klunchun and myself*, procuramos a horizontalidade, dada a qualidade de diálogo, de conferência, de uma conversa entre dois mundos (oriente e ocidente) que toma boa parte da coreografia (Figura 2 – *Pichet Klunchun and myself*); em *Jérôme Bel*, enfatizamos a proximidade, a intimidade com o corpo: há mais fotografias com detalhes, que relacionam o detalhe com o todo, o claro e o escuro, o visível e o invisível; em *Gala*, também procuramos a horizontalidade, a inteireza do palco repleto de intérpretes que se misturam em suas improvisações, informalidades e alegrias pelo ato de dançar (*Jérôme Bel* e *Gala* apreciaremos um pouco mais à frente); em *Isadora Duncan*, evidenciamos os movimentos dos drapeados, dos pés e braços nus da intérprete Elisabeth Schwartz a nos convocar um encontro de tempos poéticos, um retorno à natureza, às bacantes e ao mar de Isadora Duncan (Figura 3 – *Isadora Duncan*).

Figura 1 - *Véronique Doisneau*



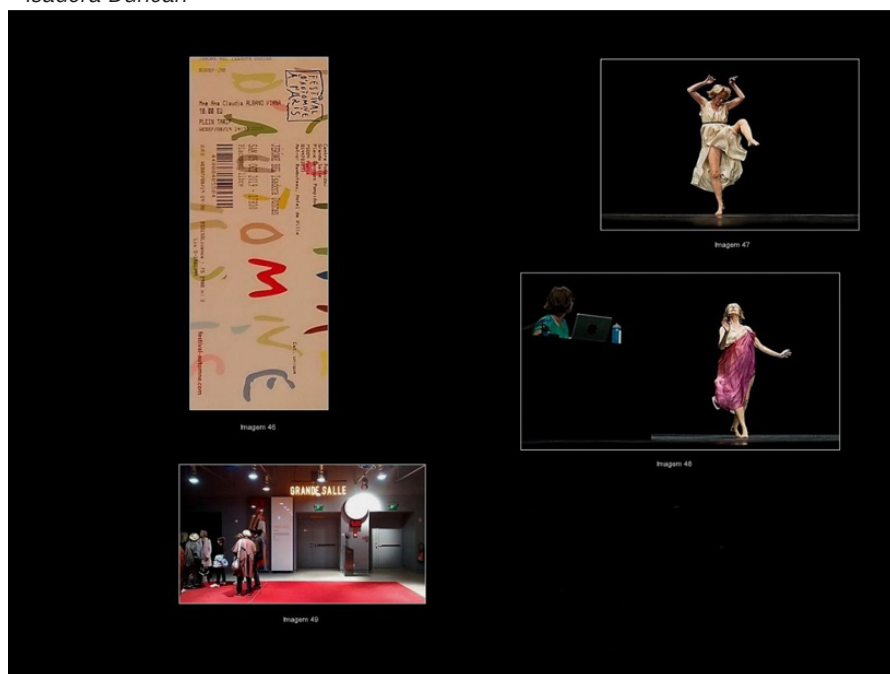
Fonte: RB Jerome Bel (<https://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=8&ctid=6>, 28.04.2025).

Figura 2 - Pichet Klunchun and myself



Fonte: RB Jerome Bel (<https://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=10&ctid=8>, 28.04.2025).

Figura 3 - Isadora Duncan



Fontes: imagens da intérprete Elisabeth Schwartz RB Jerome Bel (<https://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=74&ctid=6>, 28.04.2025), imagens do ingresso e do teatro: Ana Cláudia Albano Viana, 2019.

Na organização textual, as descrições dos extratos cênicos compõem-se, em um primeiro momento, de dados das obras coreográficas, a saber: data de estreia, concepção, intérpretes, cenografia, luz, música e sonoridades, figurinos, produção e informações acerca da produção do vídeo utilizado para apreciação; e, num segundo momento, da descrição direta e análises dos extratos cênicos. No processo de redução fenomenológica, articulando o roteiro de apreciação das obras e a construção das pranchas, percebemos o amadurecimento do nosso olhar e a compreensão das experiências vividas com a dança, a obra coreográfica e a educação.

Na apreciação coreográfica da obra *Véronique Doisneau*, evidenciamos a poética da voz e a poética do fluxo do tempo como elementos que compõem a expressão e a comunicação como um sistema eu-outrem, em uma poética que nos desvela a linguagem em uma percepção intersubjetiva unida ao corpo e ao gesto. A obra nos faz perceber o tempo não como uma sucessão de “agoras”, mas sim, como campo de presença vivido na síntese corporal. A coreografia nos faz compreender a relação do corpo com o tempo e a linguagem em um processo intersubjetivo, abrindo nossa sensibilidade e nossa percepção para os deslocamentos existenciais ao longo de uma duração que na obra é comunicada por meio de gestos e de uma fala falante e expressiva da existência como nos propõe Merleau-Ponty, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* (Merleau-Ponty, 1991a).

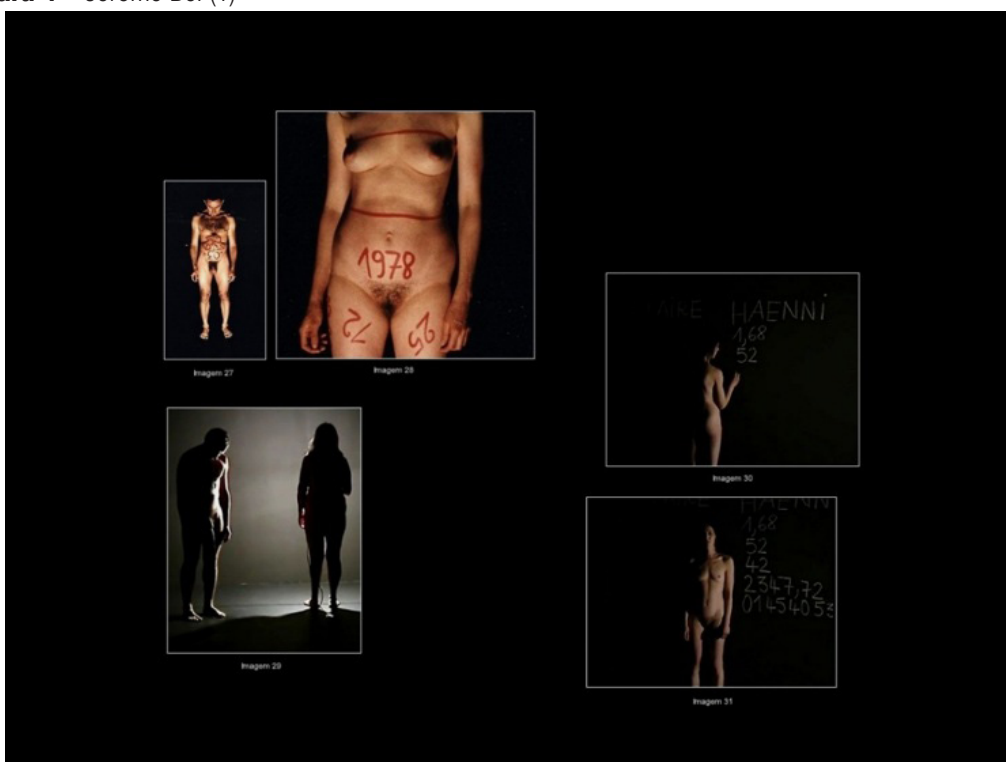
Na coreografia *Pichet Klunchun and myself*, nuançamos o corpo estesiológico, enfatizando o quiasma corpo e mundo. Compreendemos que essa obra, a partir da expressividade dos corpos em cena, dá a ver o atravessamento do corpo pelo mundo e desse pelo corpo, dada a intercorporeidade como essa aderência carnal que nos constitui como sujeitos (Merleau-Ponty, 2006). A obra também nos faz perceber a cultura tanto como fenômeno que, ao mesmo tempo, apresenta perspectivas singulares por suas modulações, quanto um sentido universal dada a dimensão intersubjetiva do corpo ou sua intercorporeidade. Por intercorporeidade, compreendemos a expressão da relação corpo-mundo, posto que minha corporeidade também se constitui da corporeidade alheia. Por meu corpo, posso sentir com o outro (Merleau-Ponty, 1991b, 2005, 2006).

Nessa perspectiva, a vida perceptiva é compreendida como sendo o solo para a compreensão do mundo, do conhecimento e da linguagem, em relações intersubjetivas que implicam o olhar do outro e que envolvem outras experiências, modos de ser e de sentir. O exercício de articulação entre a fenomenologia de Merleau-Ponty e a fórmula do *pathos* em Warburg nos permitiu esse movimento em direção a intercorporeidade das obras coreográficas e de nossa experiência com a dança. A articulação entre redução fenomenológica e fórmula do *pathos* possibilitou olhar para a experiência vivida com a dança por meio da expressão poética e educativa de obras coreográficas que se inscrevem na história da dança e em outras trajetórias artísticas. Por meio dessas referências, apreciamos a obra de Jérôme Bel, criando sentidos poéticos e educativos que, como diria Warburg e os estudiosos do seu método aqui citados, tem valor de exposição, posto que mobilizam nosso corpo, nosso olhar, nossos afetos e conhecimentos sobre temas, formas, estéticas, valores que permeiam a obra coreográfica e a experiência com a dança.

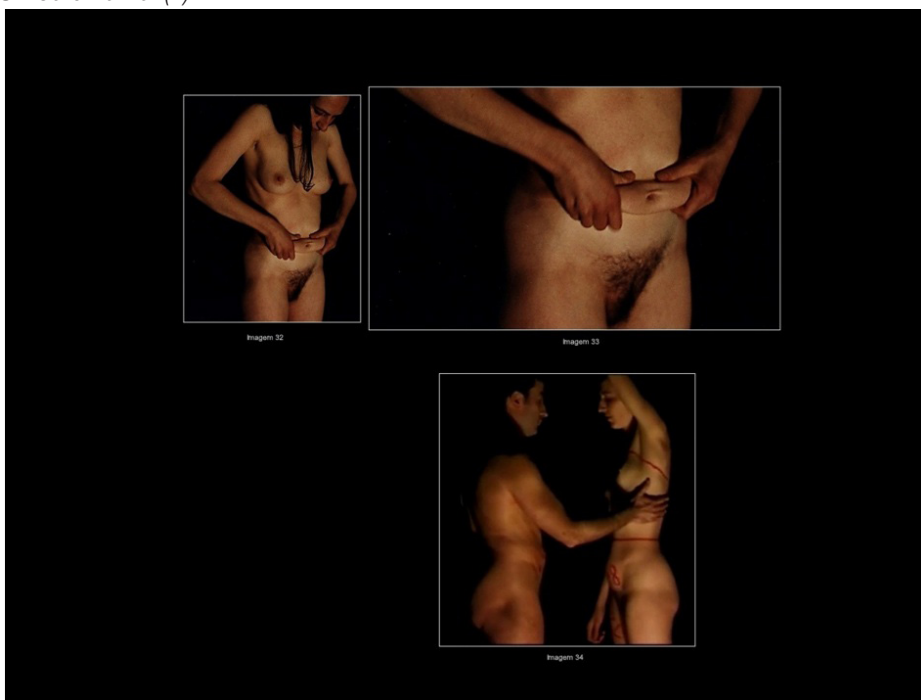
As imagens e o movimento do olhar na obra coreográfica: notas sobre a educação como sensibilidade e criação

A partir da apreciação das obras *Jérôme Bel* e *Gala*, compreendemos as relações entre consciência corporal e educação, sublinhando as noções de corpo estesiológico, percepção e esquema corporal. Consideramos que essas obras, por suas imagens e poéticas, desvelam-nos o corpo como campo criador de sentidos, de sensibilidade e de conhecimento, fornecendo-nos elementos para pensarmos uma educação que emerge da percepção, da empatia. Conhecer e interpretar é antes de tudo uma orientação do corpo no espaço e a linguagem um desdobramento da percepção. Essa compreensão fortalece as perspectivas, as atitudes e os processos de ensino-aprendizagem que buscam compreender o entrelaçamento entre os dados sensíveis e os inteligíveis, a natureza e a cultura, o corpo e sua estesiologia integrados ao fenômeno educativo. Em trabalhos anteriores, já apresentamos a noção de estesiologia que, segundo Merleau-Ponty (2006), refere-se à natureza mesma do sentir, sentir com o corpo: o corpo próprio e o corpo do outrem como já explicitamos na noção de intercorporeidade. Com base nessas referências, passamos a apresentar algumas das pranchas criadas na pesquisa, evidenciando nossa compreensão do corpo e de sua estesiologia, de sua capacidade de sentir a partir da qual emerge o conhecimento e a própria obra coreográfica.

Figura 4 – Jérôme Bel (1)



Fonte: Jérôme Bel – interview – Jérôme Bel (1995) – YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=9Aggn9IMxTQ&t=914s>, 28.04.2025).

Figura 5 - Jérôme Bel (2)

Fonte: Jérôme Bel – interview – Jérôme Bel (1995) – YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=9Aggn9IMxTQ&t=914s>, 28.04.2025).

A Figura 4 - *Jérôme Bel* (1) e a Figura 5 - *Jérôme Bel* (2), referentes à obra *Jérôme Bel* (1995), evocam o corpo como órgão do sentir. Ao apreciar as imagens da Figura 4 e o que elas evocam, ao fazer as descrições e o exercício da escuta da fala do coreógrafo, também em uma atenção às suas entonações; encontramos a escassez e o fundo preto de uma noite recheada por rasgos de luz. Vivemos um “ir para dentro” que nos dá o sentimento de falta. O poder que tem a iluminação de criar uma tensão dialética entre o visível e o invisível, chega a ser angustiante para quem quer tudo ver. Ao mesmo tempo, educa-nos sobre as lacunas e as sombras, lembrando-nos que nossa visão é limitada e a memória possui lapsos. Vivemos essas sensações não por meio de um conceito ou de uma abstração espiritual, mas pelo fascínio que a obra exerce sobre o nosso olhar, arrebatando-nos. Assim, sentimos e nos engajamos no espetáculo perceptivo, evocando sensações, sentimentos e sentidos polimorfos vinculados as nossas experiências. Esse movimento do olhar, que é amplamente um movimento do corpo por inteiro em sua sensibilidade - como nos ensina também Merleau-Ponty em várias de suas obras sobre corpo, pintura e filosofia-, é capaz de nos oferecer outros halos de interpretação e significação para nossa própria experiência e para o conhecimento do mundo vivido, da história e da cultura (Merleau-Ponty, 1964).

As imagens movimentam nosso pensamento, na percepção de reencontrarmos nelas o mesmo ser que as escreve. Antes de serem um índice conceitual, elas expressam o ato que se apossa do corpo e circunscrevem uma zona de significação a qual ela pertence (Merleau-Ponty, 1999). Na apreciação das imagens, dirigimos nosso olhar para o esvaziamento do

corpo, em mostrar o interior pelo ato de urinar. Assim, reportamo-nos aos movimentos mais internos do corpo, como o das glândulas sudoríparas ao produzirem e expelirem o suor, dos ureteres para expelir a urina, da pele em sua renovação, o do sentir com o toque da mão, da reversibilidade dos sentidos e do corpo em seu quiasma com o mundo.

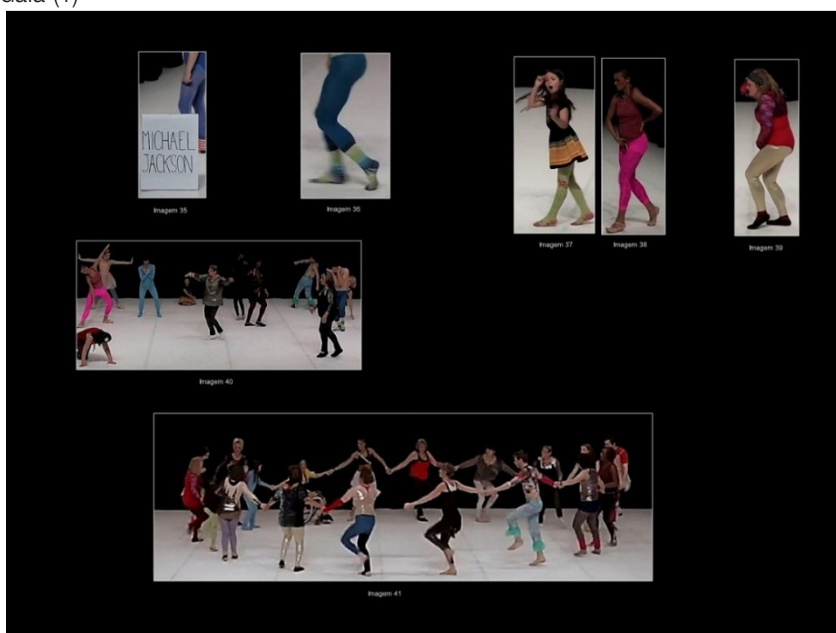
A ação do intérprete ao urinar no palco (Figura 4 – *Jérôme Bel* (1)), em pé, remete-nos também, para além dos processos motores internos, à maneira como culturalmente cada lugar e cada contexto cria suas próprias maneiras de usos do corpo, suas técnicas e hábitos (Mauß, 2003). Haverá de ter lugares nos quais a cultura cria outros caminhos e experiências, como o da nossa vizinha de infância, que, com seus longos vestidos, não se importava de urinar em pé, assim como o intérprete. Caminhos e experiências esses que influenciam na própria conformação dos processos sensório-motores e que o pensamento objetivo jamais poderá observar em seus microscópicos, mas que desenham em filigranas as possibilidades da realidade global num contexto microscópico, como nos diz Merleau-Ponty (2006).

No silêncio que permeia essa obra coreográfica, a intérprete puxa a pele, estica-a por todos os lados (Figura 5 – *Jérôme Bel* (2)). É tocante-tocada, vidente-visível. Em suas ações de nos mostrar o corpo como ele é, a partir de sua epiderme, e na concretização do desejo de coreógrafo de encontrar outras possibilidades de relacionamento com o corpo para além da relação sexual, como nos fala, percebemo-la em suas ações e sentimos nossas peles. Temos vontade de tocá-las, e, num movimento de olhar para a intérprete, e para nós, ao mesmo tempo em que nos tocamos, percebemos nossa humanidade e animalidade fêmeas em nossos seios e púbis, os sinais das peles, as diversas texturas que elas têm, as marcas do tempo. Nesse momento, somos coexistências intercorporais.

A imagem da intérprete também nos faz pensar sobre esse enrolamento que ela faz sobre si mesma, ao se vê tocando seu corpo com suas mãos, ao mesmo tempo em que seu corpo toca suas mãos. Na relação de reversibilidade entre a mão e o olho, podemos compreender que o corpo da intérprete se abre à experiência tátil de suas mãos e, mesmo que cada uma delas possuam uma experiência tátil diferente, elas continuam a tocar um único corpo, pois, assim como a visão realiza uma operação na qual os canais oculares nos dão uma única visão ciclópica, os trajetos feitos pela experiência tátil encontram um único ser da experiência. Mesmo que, em sua operação perceptiva, o tato não consiga abarcar por inteiro as suas costas, essas, em seu conjunto, continuam a existir.

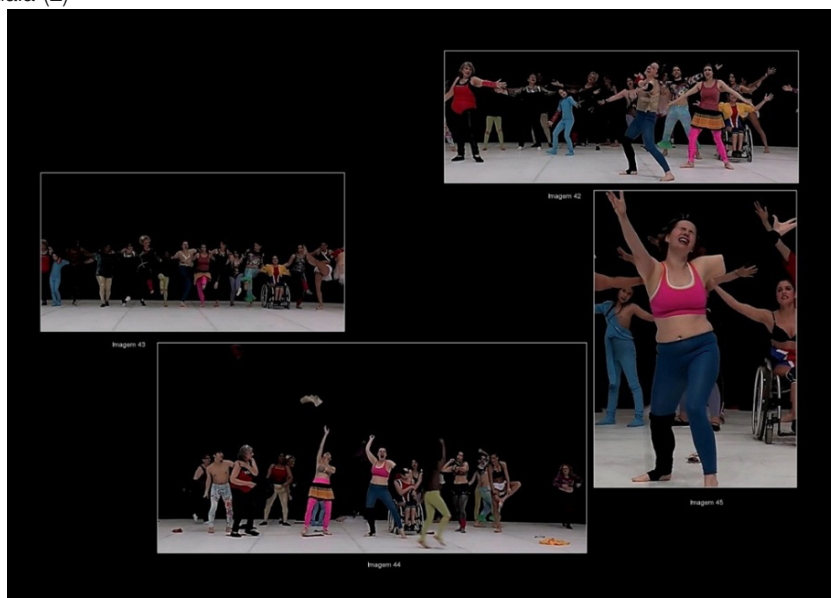
As mudanças ocorridas no mundo tátil e no mundo visual ocorrem no terreno sensorial do corpo (Merleau-Ponty, 1999; 2005). Mesmo que reconheçamos as diferenças e especificidades do mundo tátil e do mundo da visão, e que eles não são transponíveis um para o outro em exatidão e precisão perfeitas, é possível reconhecer essa reversibilidade e comunicabilidade dos sentidos, posto que o corpo é o ser da percepção e da experiência em sua inteireza. Nesse sentido, o corpo da intérprete substitui a mão esquerda do intérprete, coloca-se como extensão de sua copresença, e anexa o mundo dela ao dele. São participantes da mesma rede sensível que existe entre eles, que os atravessa e passa para além deles e aquém de suas peles. Para Merleau-Ponty (1991b, 2005), o desvelamento dessa transitividade de um corpo ao outro dá-se no acontecimento das trocas sinérgicas e na expressividade dos movimentos, ao estabelecerem relações entre os órgãos do meu corpo e, entre meu corpo e o corpo do outro, como no aperto de mão, no tocar o corpo do outro, na escuta sensível, na vociferação, no choro, no riso, na voz, na cooperação de nossos órgãos, na vermelhidão da pele quando sinto raiva ou vergonha.

Figura 6 – Gala (1)



Fonte: RB Jerome Bel, 2019.

Figura 7 - Gala (2)



Fonte: RB Jerome Bel, 2019⁵.

5- Acerca das Figuras 6 e 7, referentes à obra coreográfica *Gala*, informamos que o acesso ao registro filmico estudado em nosso trabalho foi cedido pela produção de Jérôme Bel, via e-mail, a partir de um código de acesso que possibilitou a apreciação da obra integralmente. Ressaltamos nem todos os espetáculos estão disponíveis na internet para o público em geral. Assim, foi necessário que uma das pesquisadoras, a partir da aprovação do cadastro, fosse habilitada a receber o referido código.

As Figuras 6 e 7, referentes à obra *Gala* (2015, remetem aos arranjos perceptivos e diversas modulações. Cada um percebe e interpreta o mundo a partir da maneira como seu corpo experiencia as sensações, o espaço e a relação com o outro. Ao mesmo tempo, consideramos que nos possibilita a abertura à percepção da dança como esse êxtase e deslumbramento do corpo em sua pulsação criadora.

O envolvimento do espaço objetivo pelo corpo que dança ganha outros contornos ao ser atravessado pelos diversos *moonwalks*, desde os que mais se aproximam da performance de Michael até os que nem sempre dão conta do movimento realizado (Figura 6- *Gala* 1). Nas improvisações, nos deslocamentos de um lado para o outro, passando uns pelos outros, todos ao mesmo tempo, podemos perceber a espacialidade do corpo, e a intercorporeidade nas diferentes relações construídas na relação com o outro.

Seus corpos não são uma reunião de órgãos justapostos, mas uma indivisão, 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 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 vermelho*, 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 em uma timidez misturada a um desejo de ver-se e ser vista naquela ação (Figura 6 – *Gala* (1)).

Como um sistema de equivalências intersensoriais, o esquema corporal integra a reflexividade dos sentidos. As imagens da roda (Figura 6 – *Gala* (1)) e as imagens da Figura 7 – *Gala* (2), expressam maneiras de existir no mundo e de frequentação do espaço, na qual o esquema corporal está comprometido com uma totalidade e a expressividade do corpo. A imagem da roda nos dá a ver a 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).

A expressividade do corpo dos intérpretes ao dançarem em roda nos dá a circularidade. Merleau-Ponty (2006) nos diz que antes de definirmos o que é um círculo, nós sentimos o círculo como essa paisagem que, no caso dessa obra, faz um ir e vir num movimento cruzado de pernas. Assim como sentimos a circularidade, também percebemos pelas imagens da Figura 7 – *Gala* (2), a expansão e erupção de alegria e êxtase proporcionados pelo ato de dançar em coletividade; sem receios de expressar o gozo, o prazer, o erótico e toda a potência do corpo em êxtase. Nossos corpos são invadidos, penetrados por esse êxtase composto por emoções que fazem vibrar nossa sensibilidade, ampliando nossa percepção sobre os fenômenos. Por essa relação intercorpórea, nossos corpos conhecem fisionomias, paisagens e subjetividades outras que são diferenciações de um mesmo tecido do mundo, abrindo horizontes sensíveis para o conhecimento de si mesmo, do outro e do mundo.

Abertura para outros modos de ver e de compreender a experiência do corpo

A partir do exposto, retomamos a compreensão fenomenológica como a possibilidade de uma racionalidade que não nega ou instrumentaliza o sensível, mas o interroga. É no

próprio desenrolar da pesquisa, distendendo os fios intencionais do conhecimento que podemos perceber “as coisas mesmas”, descrevê-las, refletir sobre elas e chegar a uma compreensão mais ampla, mais aprofundada da experiência do corpo.

A partir da referência do *L'atlas mnémosyne* (Warburg, 2012), em seus valores de evocação das memórias, destacamos a qualidade de procurar a construção da história não em uma noção de linearidade, ou nos grandes feitos oficiais, mas na fórmula do *pathos*. Trata-se do exercício de buscar as discontinuidades, de fazer valer os lapsos de tempo, a vida e as paixões, os selos, as moedas, os obituários. Para tanto, há de se considerar a intencionalidade do olhar que se alarga para observar o mundo no qual vivemos e que constitui parte de nossa experiência, a saber, o mundo da dança e da educação. Referindo-nos à obra coreográfica, compreendemos que não só o trabalho de Jérôme Bel, mas também outros podem contribuir para o conhecimento acerca da sua capacidade simbólica e de geração de cultura. Destacamos na pesquisa que a apreciação fenomenológica e o trabalho das imagens a partir da fórmula do *pathos* nos dá uma possibilidade de ampliar esse conhecimento.

Nesse entrelaçamento de ambos os métodos, encontra-se nossa experiência vivida com a dança e a obra coreográfica na construção imagética e mnemônica da experiência do corpo e da educação. As pranchas são um fundo de memória, história e tempo, de nossa relação com o mundo da dança e com as obras coreográficas apreciadas no *corpus* de análise da pesquisa. Ressaltamos que, ao finalizarmos as pranchas e visualizarmos cada uma isolada, e todas juntas, uma ao lado da outra, percebemos que elas também nos dão a ver o próprio movimento de nosso pensamento quando da realização da redução fenomenológica, oferecendo-nos um horizonte de compreensão para nossas questões e objetivos da pesquisa, expressos nas unidades de sentido que configuram o método fenomenológico.

Na apreciação das obras coreográficas, dos extratos cênicos e da expressividade dos corpos em cena podemos compreender a obra coreográfica em uma perspectiva poética e educativa. Compreendemos ainda a educação como experiência do outrem, movimentando os estudos do corpo na perspectiva da intercorporeidade. As imagens em seu valor de exposição podem alargar nosso olhar, nosso sentimento e nossa compreensão sobre o corpo, a dança, a educação como dimensões da nossa existência e de nossa intersubjetividade.

Referências

CAPALBO, Creusa. **Fenomenologia & ciências humanas**. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

IMBERT, Claude. **Warburg, de Kant à Boas**. L'homme: Revue Française D'antropologie, Paris, n. 165, p. 11-40, janvier/mars. 2003.

KAHLMAYER-MERTENS, Roberto Saraiva. Redução fenomenológica enquanto retorno ao mundo-da-vida. In: CAMINHA, Iraquitan de Oliveira; NÓBREGA, Terezinha Petrucia da (org.). **Compêndio Merleau-Ponty**. São Paulo: LiberArs, 2016. p. 55-66.



LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARTINS, Joel. **Um enfoque fenomenológico do currículo**: educação como poíeses. São Paulo: Cortez, 1992.

MARTINS, Joel; BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. **Estudos sobre existencialismo, fenomenologia e educação**. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. *In*: MERLEAU-PONTY, Maurice (org.). **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991a. p. 39-88.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A natureza**: curso do Collège de France. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'œil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O filósofo e sua sombra. *In*: MERLEAU-PONTY, Maurice (org.). **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991b. p. 175-200.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RB JEROME BEL, 2022. Disponível em: <http://www.jeromebel.fr/>. Acesso em: 28 abr. 2025.

RB JEROME BEL. Jérôme Bel – interview – Jérôme Bel (1995). **YouTube**, 15 dez. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Aggn9IMxTQ&t=914s>. Acesso em: 28 abr. 2025.

WARBURG, Aby. **L'atlas mnémosyne**: avec un essai de Roland Recht. Paris: L'écarquillé – INHA, 2012.

Recebido em: 22.06.2023

Revisado em: 17.12.2024

Aprovado em: 05.05.2025

Editoras responsáveis: Profa. Dra. Danusa Munford e Profa. Dra. Lúcia Helena Sasseron

Ana Cláudia Albano Viana é artista da dança com mestrado em artes cênicas e doutorado em educação, tendo realizado um Pós-Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Profissional/Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. Desenvolve desde 2010 um trabalho que integra dança, teatro e artes visuais nos seus estudos.



Terezinha Petrucia da Nóbrega é professora titular da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, coordenadora do Grupo de Pesquisa Estesia e do Laboratório VER. Bolsista do Programme Directeurs d'Études Associés DEA 2023/Fondation des Sciences Humaines de Paris. Bolsista de Produtividade CNPq.